MUSIC, MEANING AND MEDIA



〔芬兰〕埃尔基·佩基莱
Erkki Pekkila
〔美〕戴维·诺伊迈耶 编
David Neumeyer
〔美〕理查德·利特菲尔德
Richard Littlefield
陆正兰 等 译

当代符号学译丛 主编：张 杰 赵毅衡

音乐·媒介·符号

——音乐符号学文集



四川出版集团
四川教育出版社



音乐·媒介

——音乐符号

Music, Meaning a



音乐是人类表意活动中最原始、最具体的符号，却也是最抽象、最神秘的符号。在当代新传媒（影视、音碟、网络）的推动下，这两种倾向合一了。当代传媒与音乐的结合，成为一个最迷人，对当代文化影响最大的课题。本书是第一本翻译成中文的音乐符号学著作。

赵毅衡（四川大学）

本书是各国学者写的一批文章，讨论各种传媒中音乐的意义，例如故事电影中的音乐、电视音乐、传媒中的音乐技术等，也有探戈舞音乐的传播、巴赫的现代变体等新鲜课题。

埃尔基·佩基莱（赫尔辛基大学）

ISBN 978-7-5408-6017-2



定价：35.00元



当代符号学译丛 主编：张 杰 赵毅衡

音乐·媒介·符号
——音乐符号学文集

〔芬兰〕埃尔基·佩基莱
Erkki Pekkila
〔美〕戴维·诺伊迈耶 编
David Neumeyer
〔美〕理查德·利特菲尔德
Richard Littlefield
陆正兰 等 译

四川出版集团
四川教育出版社
·成都·

Printed by Hakapaino，Helsinki 2006

图书在版编目（CIP）数据

音乐·媒介·符号：音乐符号学文集 /（芬）佩基莱，（美）诺伊迈耶，（美）利特菲尔德编；陆正兰等译.—成都：四川教育出版社，2012.6
（当代符号学译丛 / 张杰，赵毅衡主编）
ISBN 978-7-5408-6017-2

Ⅰ.①音… Ⅱ.①佩… ②诺… ③利… ④陆… Ⅲ.①音乐学-符号学-文集 Ⅳ.①J60-53②H0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2012）第 124425 号

责任编辑　胡　晓
封面设计　何一兵
版式设计　张　涛
责任校对　胡　佳
责任印制　杨　军　陈　庆
出版发行　四川出版集团　四川教育出版社
地　　址　成都市槐树街 2 号
邮政编码　610031
网　　址　www.chuanjiaoshe.com
印　　刷　四川福润印务有限责任公司
制　　作　四川胜翔数码印务设计有限公司
版　　次　2012 年 6 月第 1 版
印　　次　2012 年 6 月第 1 次印刷
成品规格　168mm×240mm
印　　张　15.25　插页　3
定　　价　35.00 元

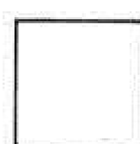
如发现印装质量问题，请与本社调换。电话：（028）86259359
营销电话：（028）86259477　邮购电话：（028）86259694
编辑部电话：（028）86259381

Library of Semiotics Today









当代符号学译丛

总序

赵毅衡　张　杰

符号学不是一门新学科，却是近20年来发展最迅速的人文社会学科。其原因倒是在学院之外：整个人类文化正在我们眼前发生剧烈变化，我们都能感觉到一切在变，并给了它各种好好坏坏的称呼："信息经济"、"超级现实"、"平坦地球"、"精神分裂时代"、"泛审美化"、"奇观时代"、"消费时代"、"消闲时代"、"娱乐至死时代"、"历史终结"、"流动现代"、"软件现代"，不一而足。每个称呼都很有道理，都有道理就说明没有一个能解决问题。人类思维的习惯，是从现象纷纭背后寻找一种规律。偏偏在这个紧要的转变关头，我们苦于不理解这个时代，我们焦虑无法把握现象流，更无法窥看一眼可能的未来。

这就是当前符号学繁荣的背景：符号学就是意义学，意义的发生、传送、理解，是符号学的基础问题；文化的定义有几百种，我认为我20年前在《文学符号学》一书中提出的定义依然有用：文化是一个社会所有意义活动的总集合。因此，符号学既然研究意义，它的主要研究对象就是文化。

当前文化的一个总特点，就是符号活动出现了剧烈变化：数量上是符号淹没人类活动，品质上是符号杂出多元，价值上符号渐渐代替物质成为目的，社会上符号越来越成为权力杠杆。因此，对这个世界的理解的焦虑，或许只有强调符号学这个社会文化研究的"公分母"，才有可能解决。

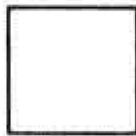
这就是我们策划这套译丛的动机：让我们看看全世界一些最杰出的头脑，是如何从符号学角度考虑当代文化诸问题的。

为什么要看译著？不是说中国人无法独立对付这个课题，中国是世界符号学最早的发源地之一：先秦名学（墨子名辩论、道家意言说、儒家正名说、名家学说）已经深入研究符号学诸课题；佛教哲学（尤其是因明论与唯识宗）对符号研究作出巨大贡献。进一步研究中国传统，将让全世界符号学界倾听。目前全世界各大学有几十个符号学研究中心，有 40 多份刊物/网刊。中国在符号学研究上，落后于传统文化大国，也落后于瑞典、芬兰、丹麦、意大利、西班牙、日本、印度等重视学术的欧亚国家。无论是为继承传统，还是为开发学术资源，中国没有理由落后。现在中国各大学纷纷开出符号学课程，本译丛或许能给老师和同学们打开一些思路。

然而，符号学面对的课题，是世界性的。这不是说符号学有“普世性”，而是说符号学研究本身就是跨越文化边界的，是高度比较的。格雷马斯曾经不无忧虑地建议，共通的表意模式，恐怕只能在比较“同质”的文化之间考虑。如果他看到今日全球青少年在打同一种电子游戏，玩类似的恋爱游戏，他做符号模式研究时，可能会放心得多。正是因为看到这样一个趋势，本译丛的编者译者同仁，才坚信这项工程有助于中国人理解世界、理解自身。

符号学—传媒学的理论涵盖面，超出了传统的“学术”研究范围。文学、艺术学、美学、哲学、音乐学、信息论、认知科学、教育学、社会学、心理学、文化研究、商品经济研究、市场研究、城市规划、设计研究、计算机研究、游戏机设计、生态学、旅游研究、动漫研究等等门类，均有学者在应用符号学。他们的贡献，必然会丰富符号学理论。所以本译丛有意挑选多样主题、多方向内容。

身处正在巨变的文化中，往往当局者迷。符号学能帮助我们跳出细节，跳到庐山外，看到云遮雾盖后面的底蕴。莫泊桑经常到埃菲尔铁塔里喝咖啡，他与 19 世纪大多数巴黎人一样，极端讨厌这个竖在眼前的铁家伙，但是在整个巴黎，只有到埃菲尔铁塔里才看不到埃菲尔铁塔。巴尔特分析说这个塔绝对无用，是个不需要理由的空的存在，然后才变成巴黎的意义所在。我们比他们更聪明：我们愿意在远眺埃菲尔铁塔的地方，手握一本符号学坐下来，瞅着这个人类愚蠢的产物，看它在眼前变幻成文明之



美的象征。然后在咖啡热腾腾的雾气中，嫣然一笑：原来变化并不神秘，是我们的解读让世界变成意义无穷，符号化就是我们的生存秘诀，更是淹没人类未来的洪峰。

（附注：本译丛受四川大学985工程文化遗产与文化互动平台的支持。）

音乐符号学简明导论

（中译本序言）

（芬）埃尔基·佩基莱
（Erkki Pekkila）
陆正兰 译

符号学是研究符号的科学，它主要考察符号本身以及符号的传播，因此，音乐符号学也可以称为“音乐符号的科学”。过去，我们主要在音乐学中研究这些符号，如今，音乐符号指向整个音乐文化。

欧洲和北美的符号学研究，存在着一些细微的差异。欧洲符号学的基础主要是语言学，比如索绪尔，罗曼·雅克布森，结构主义学者列维斯特劳斯以及后来的文学研究学者罗兰·巴尔特的学说。在北美，符号学的基础主要是哲学，像皮尔斯和查尔斯·莫里斯的学说。这些研究方法也都运用到了音乐符号学的研究。比如，纳提艾在音乐分析领域的大量研究，就体现了系统而严格的北美符号学研究方法。相反，艾罗·塔拉斯蒂对音乐的意义更感兴趣，他的研究方法充分体现了欧洲和法国的直觉论。

然而，符号学无论如何都不是一个一元化的领域。在这片领域里，音乐符号学的研究有很多种方法。我很乐意就我的了解给中国读者介绍这些研究方法。鉴于我的研究背景主要集中于民族音乐学、流行音乐、媒介研究，我将介绍一些我个人认为比较重要的概念和思想。也正因为符号学不是一个一元化的领域，我将从几个方面分别进行介绍，这样，读者就可以感受到符号学在不同领域中的差异。

语言与音乐

有人会说，一些学者对音乐符号学开始感兴趣，是因为看到，语言和音乐之间有些相似之处。民族音乐学家乔治·赫佐格在讨论音乐时，把音乐看成是某种语言。曼特尔·胡德也是一位民族音乐学家，他创造了一个术语叫“双音乐性”（bi-musicality）。正如一个双语者能掌握两种不同的语言一样，一个人也能掌握两种不同的音乐语言。在西方世界中，基本的音乐语言自然是西方音乐或西方艺术音乐。对曼特尔·胡德来说，第二种音乐语言是他研究的印度尼西亚加麦兰音乐。20 世纪 50 年代，在洛杉矶加利福尼亚大学，他成立了印度尼西亚加麦兰管弦乐队，在加麦兰乐队中演奏成为学生的必修课。这种做法背后的理念是“在实践中学”，最好的成效来自实践中的学习。

后来，美国的音乐学家查尔斯·西格，将此讨论延续下来。他特别关注他认为的音乐最基本的问题，即演奏音乐和谈论音乐的区别。“内在的”（intrinsic）与“外在的”（extrinsic）是他创造的两个术语。“内在的”指一个人的音乐知识以及通过演奏音乐来表达自己的能力。“外在的”指讨论音乐或者“说出”音乐与演奏音乐之间的区别。音乐学家的根本困境在于我们必须使用词语和语言来讨论音乐，而音乐的基础却不是基于语言学的系统。

传播理论

音乐符号学始于传播理论的发现，如果说，音乐某些方面和语言相关，那么，我们可以这样认为，音乐也是一种传播，它也有发送者和接受者。

传统的传播理论起源于克劳德·香农和沃伦·威沃 1949 年在贝尔电话公司研究发展出来的理论。事实上，最早的传播理论和音乐并没有关系，只是为一个电话公司的运作而建立的，这个项目的意图是想创造一种数学模式，以便能验证电话线上传播的电子信息。

香农和威沃最后建立了以下模式：信息资源，传送者，渠道，接受者和目标。此后，这些术语被重新命名，“资源”分成两部分，最后形成的模式包含下列成分：（1）信息资源（比如，一个人在电话中谈话）；（2）编码器（电话扩音器）；（3）信息（一个人说的话）；（4）渠道（电线）；（5）解码器（电话听筒）；（6）接收者（电话那一头的听者）。

后来，香农和威沃把噪音和反馈也加入了他们的模式。噪音是指阻碍信息处理过程中的干扰。反馈是指接受者对信息反应的处理。就像我们所看到的，这是一个非常简单的处理模式，但说明了最初的资源从开始传送到终点变成信息的过程。

此处理模式的优点在于，音乐被描述成一个过程，一切都简化成原因和结果两者之间的直线链。这些过程以方框和箭头加以描述，我们可以在其中任意加入我们所需要的。因此，这也是一个相当富有弹性的模式。

这种模式对描述各种领域的传播构造也都有效。因而，瑞士音乐学家本特森将此模式运用到音乐的传播上。他的传播模式如下：（1）作曲家创作了音乐；（2）他把他写在了一个符号系统中；（3）表演者阅读这符号；（4）用他或她的乐器来演奏；（5）声音被创造出来；（6）最后，声音效果到达收听的接受者。在这种模式中，音乐是一种被渠道传送的“信息”。

本质上，音乐传播要比电话谈话复杂得多。对接受者来说，要“理解”音乐信息或者欣赏音乐，必须熟悉自己所接受的那种音乐风格。因此，除了传播理论模式，还需要运用比如“编码”这样的术语，以及一整套发送者和接受者共享的规则。如果一个作曲家写一首音乐，就必须有一个作曲家和演奏者都熟悉的符号系统（音乐符号系统），另一方面，如果作曲家想用他的音乐唤起某种情感，听众也必须了解这种音乐风格和它的习俗。所以，信息是一种“编码”，接受者必须了解特定的原则才能对信息进行“解码”。

在本特森的模式中，还有很多其他元素，比如，传统、编码知识、习俗、规范、概念、提取、转录等，这些都会影响音乐的接受。当我们想掌握音乐制造过程的潜在结构时，所有这些传播理论模式都会发挥作用。

传播模式

美国音乐学家查尔斯·西格发展了这一理论。在思考音乐传播时，西

格说清了传播是通过同时使用各种不同的渠道来进行的。随后，他区分并定义了三种不同的渠道：听觉渠道，视觉渠道和触觉渠道。听觉渠道是指所听到的，视觉渠道指所看到的，触觉渠道是指我们身体所感觉到的。

在传播过程中，有两种形式是通过听觉渠道传播，它们是言语和音乐。我们听音乐，但另一方面，歌曲带有歌词，也可以说我们说着并写着音乐。根据西格的理论，视觉模式包括两种：图表模式和人工制品模式。音乐属于图表模式：当我们书写或阅读音乐乐谱时，音乐的传播以图表模式进行。而乐器则属于人工制品模式。例如，在一场音乐会上，我们看到乐器的模样，可能会影响我们对音乐的感受。第三种渠道，是触觉的，指舞蹈和身体传播，这是运动和触觉语言。符号学家罗兰·巴尔特曾说，钢琴演奏就是“手指在键盘上跳舞”。触觉也包括嗅觉、味觉，这些听起来似乎和音乐没有关系，但当我们在一个餐厅一边就餐，一边听音乐演奏时，嗅觉往往能影响我们对音乐的感受。

因此，西格提出，音乐传播中有六种信息传播渠道：音乐、言语、图表、人工制品、身体传播、嗅觉。它们中每一种都有自己的系统，也许不在每个时刻同时起作用，却从不同的渠道联合起来起作用。

尽管这是一种理论模式，但它能帮助我们理解音乐传播过程的复杂性。如果在一个音乐厅里聆听音乐，我们会受到很多因素的影响：音乐，包含歌词的歌曲，暗示我们用某种方式聆听音乐的节目宣传单，以及舞蹈，表演者的身体表达，甚至我们自己随音乐而起舞。总之，音乐传播是一个非常复杂的过程。

符形，符义和符用

建筑在传播理论之上的不同传播模式本质上很重要，它们能解释传播过程，然而，传播理论只能描述信息被传送的结构。比了解传播结构或过程设计更重要的，是了解通过渠道传播了什么，意义是怎样被创造的。

对此，美国哲学家查尔斯·莫里斯作出了重要的区分。莫里斯把传播层面划成三个不同的类型：符形层，符义层和符用层。符形层，是指符号之间的关系。例如，音乐符形层处理的是音乐元素之间的关系，比如音符、节奏和声音之间的关系。从这个角度来看，音乐是一个封闭的系统，

并不存在外在的意义。音乐的意义在音乐内部，他们是音乐元素之间的内部关系。

正如斯普林格所说，言语和音乐都可以看成是“被组织的声音”。这两种声音在结构上互相回应，两者都有音调的性质，有声调的变化，长度，音量。赵元任曾经研究过音乐与语言的关系，他认为，言语和音乐的区别并不严格，但在汉语中，语言和音乐之间至少有四种媒介形式，因此，言语和音乐之间并没有明显的界限，他们之间更像一个连续的统一体。

符义层处理意义，也就是符号和他们代表的事物之间的关系。比如，“猫在桌子上”这句话，每个词都有着内在关系，让我们知道什么东西在什么上面。另一方面，句子也有它的符义方向，“猫”“桌子”是存在于现实世界中的物体，词汇指向句法结构之外的外部世界。

同样，音乐也有一个结构，这个结构中音乐单位之间有某种普遍的联系。另外，音乐还能表示外在世界。一个特定的和弦有某种特定的意义，一把小提琴的声音也有某种特定意义等等。这种现象在歌剧中很普遍，音乐能表达强烈的感情。在电影音乐中，音乐也代表各种不同的意义。

最后是符用层。符用层表示符号和它们的使用者之间的关系。很明显，这不是语言。比如，英语和汉语，很多人在使用，符号学奠基者索绪尔说，语言中的词汇是“任意”的，一个词语的语音形式也是种巧合，词语的意义建立在社会约定俗成之上，“X”的声音对应外部世界中的“Y”意义。因此，符用层包括了与符号使用相关的所有的心理学、生理学及社会学现象。

当我们讨论音乐意义时，我们应该把这三个不同的类型记在脑海：符形层，符义层和符用层，这也是研究音乐的几种不同方式。对符形层感兴趣的人，最好的方法就集中于对音乐结构的分析。对符义层感兴趣的人，可以考察音乐是如何应用于电影中的。对音乐的符用层感兴趣的人，可以把符义层的研究运用到音乐社会学和音乐人类学中。

文　本

“文本”一词，在当今的文化研究和音乐学研究中经常被使用，它来

源于符号学。如果我们要分析音乐传播，我们就需要“文本”这样的概念，它能表示我们分析的对象。

塔尔图符号学派是最早将这个概念从自然语言学延伸到符号学系统中来的。因此，文本并不需要文字化，文化中的一切，比如仪式、一件艺术品、或者一份创作都可以看成是一个文本。皮亚季戈尔斯基把文本定义为包含很多种符号的自主整体。

要成为一个文本，它必须有一个固定的符性结构，要符合三个标准：有固定的句法结构，因而能被直觉地与非文本区分开来。从符用角度来看，这个文本需要和它的使用者有一定的关系。最后，从符义角度，它必须是可理解的。

一个文本就是一个可分析的单元，它几乎可以是任何东西：可以是一串音乐符号，也可以是管弦交响乐队的演奏乐器。它们在演奏过程中有着特定的功能，同时也组成了特定的层次。在管弦交响乐中，最重要的弦乐器最靠近指挥者，铜管乐器离指挥者最远。文本也可以是一首歌曲的歌词，或者一张专辑中的一组歌曲，或者是音乐的电影，甚至可以是电视节目以及它的背景音乐。

因此，我们可以说，音乐作品，包括一首民歌、一首流行歌曲、一部电影、一部电视剧等等，都可以看作是文本，他们都是可以成为符号学分析的潜在对象。

音乐语法

研究者对音乐语法的热情就像在 20 世纪 70 年代开始对音乐符号学的热情一样。50 年代斯普林格就曾经宣布，言语和音乐都可以看成是“被组织的声音”。这两种形式在结构上互相回应：两者都有音调的属性，声调的变化，长度及音量。

对音乐符号学研究最有推动力的一本书是语言学家诺姆·乔姆斯基写的“句法结构”。在这本书中，乔姆斯基介绍了语言的语法转换和生成理论，这个理论对语言学影响巨大，也有很多音乐学家将此理论用在音乐研究中。

不少学者，像辛哈·阿罗姆和尼古拉斯·鲁韦特等都热衷于将此理论

运用到音乐学的研究中。鉴于音乐分析更依赖直觉且并无体系，他们沉浸在被“严格探索方法”中。让-雅克·纳梯埃是第一个把此理论运用在西方古典音乐中的。

在民族音乐学中，也有很多关于能力和表演的讨论，这也是乔姆斯基方法中重要的一部分。语言能力代表了一个人的抽象能力：因为我们知道如何用母语说话，甚至觉察不到语法。然而表演者通过说话具体地表演，这种语言中隐藏的语法必须由学习得来。因此，有一些学者，像布拉克和凯勒，他们用同样的观点来研究音乐。音乐能力也就是可比的语言能力，即使我们没有意识到，但在每一种音乐风格中，都有一个“隐藏”的语法。这个语法能够通过关注表演进行直接研究，也就是关注演奏音乐的具体行为和音乐本身。

生成理论的目的在于研究表层结构，并逐渐发现隐藏的深层结构。通常，音乐分析将音乐拆分成一层层更小的单位：一个作品分成几部分，几个乐句，和弦和音符。生成分析的目的在于首先找出最小的音乐表意单位，然后再根据这些单位组成的音乐片段找出内部逻辑关系。分析的目的不在于拆分，而在于综合，在于研究创造成这种风格的新音乐的能力。通常，分析的对象是一组音乐作品或者一本歌集。音乐的语法要将一本歌集考虑进去，而不是对材料加以描述，我们的目标是去发现音乐如何发挥作用，目的也在于找出音乐音符背后的抽象语法。

正如我们所见，如果我们使用莫里斯的分类法，这种研究就会落入音乐符形学范畴。20 世纪 70 年代到 80 年代，有大量这方面的论述。最著名的可能要数勒达尔斯和杰肯多夫的“声调音乐的生成理论”，也有其他的著作（Lerdals，Jackendoff’s 1982），比如，切诺维斯意图建构土著居民的“非写作音乐理论”，林勃洛姆与森德伯格在 70 年代研究瑞士儿童歌曲，他们也建构了一套描述音乐如何作用的原则。贝克阐述了缅甸音乐的创作实际上是在演奏时产生的。音乐家掌握了一套音乐语句，他用这一套规则创作音乐作品。库伯把理论运用到印度拉格音乐系统中。此观点在于通过创造语法来分析音乐，这个语法既能把音乐描述成一个系统，也能创造出同样风格的新的音乐作品。

然而，这段时间的论述，都是假设性的，命题式的。例如，马西亚·赫恩顿有影响的论文，题为“分析——把母牛们赶在一起”，这是对传统音乐分析的一种批评。但很快，音乐语法分析法就转向了音乐的符义学分

析法。

大众媒介

罗兰·巴尔特在他的著作《神话学》（1972）中，第一次关注流行文化研究。他研究的虽然是法国日常现象，但他也从文化研究角度为流行音乐的现代研究铺开一条路。

巴尔特最有才华的观点之一是，符号不仅表示外部事物，也有隐含意义。例如，词语“毛皮外套”，表示现实世界中的外部事物，但词语中还有大量的隐含意义。比如财富，上层，尊贵等等。这些隐含意义是文化神话和意识形态的基础。

正如音乐不仅仅是非物质的东西，而且也日益成为一种日用品一样。雅克·阿塔利注意到这样一个事实，留声唱片成了一个可以买卖、交换的商品。因此，音乐从最初的非物质形态变成了一个交换工具，甚至在音乐产业中可以创造利润。这些东西创造了一个新的社会，这个社会建立在大众产品、“复制品”和音乐再生产的基础上。音乐不再是一种艺术，而成为一种工业，接受者从过去的音乐爱好者，变成了唱片的消费者。

站在传播理论的立场可以看到，音乐生产分成两部分：市场和消费。在市场方面，有生产者，表演者，制造商，作曲家，唱片公司和市场营销，在市场链的另一头是消费者。传统的传播理论帮助我们了解现代媒介运作的结构，现代大众媒介结构的研究之所以重要，是因为媒介也在影响着我们如何思考和讨论音乐。

消费社会的符号学

法国哲学家波德里亚，已经讨论过现代社会的消费问题。他描述了我们怎样在一个繁荣的现代社会生活。然而，不同于传统社会的是，在这个现代社会里我们被物质所包围。人们的交往方式被改变，我们现在受物质支配，并购买、收集它们。运用到音乐上，我们可以说，过去是为演奏音乐，或者聆听音乐，现在被购买唱片、音乐会门票等消费音乐行为替代。

波德里亚也谈到了人们生活节奏的改变。在传统文化中，人工制品可以保存几十年甚至几个世纪。生命很短暂，但人工制品却能一代又一代的被保存下来。同样对音乐来说，也是这样的，音乐风格可以保持几个世纪。而现在生活步伐改变了，人工制品和音乐风格发生了剧烈变化。我们看到物质产品的诞生、成熟、死亡。对音乐来说也是如此，从前的音乐传统一代一代地改变了，它曾经给我们的生命一种延续感，而现在，一切都在不稳定地变化着，特别是在流行音乐领域，新的，更新的音乐风格不断诞生，寿命却很短。音乐风格赶着不同的时尚，但都很短暂。

符号学的今天

符号学开始于20世纪初，目的只是引进一种新的研究范例。因此，最早关于音乐符号学的读本比较程式化，甚至有些教条。但是告诉读者新的分析音乐的研究方法很重要。当今，符号学成为越来越普遍的方法，理所当然地被运用到许多领域，成为音乐研究的基础。例如，当今的流行音乐非常依赖音乐符号学。不仅如此，符号学理论也被运用在音乐媒体，电视音乐研究以及电影音乐的研究中。

我个人感到音乐符号学，媒体符号学以及中介符号学都是富有挑战性的研究领域。在普通的符号学研究领域中已经有一些专著涉及到音乐问题，例如，达奈西和比格奈尔。然而，在音乐方面的专著几乎还没有，这本《音乐·传媒·符号》应该是较早的一本。

另外，我期望，音乐符号学研究能从欧洲和北美洲扩展到其他洲。因为符号学是一个有力的工具，它能帮助我们分析文化，了解和阐释音乐及音乐中介中存在的各种不同的文化意义。

埃尔基·佩基莱
2009年4月4日于赫尔辛基大学

译者序

陆正兰

这是一本音乐符号学——传媒学论文集。

符号学给人文——社科各学科提供了一个共同的方法论，尤其在文化研究上，符号学是一个犀利的武器，在传媒研究中，更是一种实践性很强的分析方法。

音乐作为符号学课题，尤其特殊。虽然音乐几乎是最“纯粹”的符号，是符号表意中各种规律的最后试金石，但由于音乐表意的特殊品质，音乐符号学也是符号学各科中最令初学者望而生畏的。至今，在中国的音乐研究中，符号学很寂寞，有不少朋友对此课题有热情，却感到无从下手。

2008 年 11 月，南京师范大学召开中国语言符号学年会暨国际符号学会议，发言课题各有千秋，课题丰富多彩，但只有两位的发言和音乐符号学有关，一位是赫尔辛基大学的埃罗·塔拉斯蒂，另一位是我本人。塔拉斯蒂先生是国际符号学学会会长（在 2009 年西班牙柯露纳召开的第十届国际符号学会议上，他又被选为连任会长，可见音乐符号学的重要性）。他就职的芬兰赫尔辛基大学，是当今音乐符号学的研究中心，塔拉斯蒂本人的一系列著作已经成为当今音乐符号学理论代表，例如《符号与声音》，而他的《存在符号学》继承法国符号学的丰厚传统，接过胡塞尔，梅洛一庞迪，格雷马斯等大师的衣钵，推进了现象学与符号学两大潮流的结合。

而我，只是音乐符号学的入门者。因为音乐，我和塔拉斯蒂先生详谈了几次，他对中国音乐符号学的发展表示出极大的兴趣，并且给了我他带到会上来参展的几本书。其中的这本文集马上吸引了我，仔细阅读，发觉此书符号学理论扎实，分析具体而生动，内容融学术和案例分析为一体，新颖、深刻、实在，而且紧跟媒介技术发展的步伐。我觉得这是一本好书，可以激发我国研究者对音乐符号学的热情！

读完此书后，我致信塔拉斯蒂先生，因为这本书的版权归赫尔辛基大学的国际符号学研究所拥有。塔拉斯蒂先生非常热情，答应研究此事，很快我就得到本书的主编之一，塔拉斯蒂先生的同事，赫尔辛基大学的埃尔基·佩基莱教授的回信，他对于将此书进行中文翻译出版表示热情支持，还不辞繁难，从一位位作者那里代我们取得了翻译许可。不仅如此，因为考虑到中国读者的需要，佩基莱教授还特地认真为本书中文版写了一篇"音乐符号学简明导论"作为序言。他的慷慨和热情，非常令人感动。这篇近万字的长文，把音乐符号学这个难题讨论得简单明了，却又不失深刻，非常值得一读。

这本论文集出版于2006年，内容相当新颖。所选篇目选自赫尔辛基大学每两年召开一次的音乐符号学国际讨论会，它反映出较前沿的音乐、符号以及传媒领域的研究思想和成果。全书的作者来自世界各地不同国家的大学。他们从不同角度，来解读当代传媒迅速发展，尤其是电子技术与网络的普及所造成的新的音乐符号学课题。这是符号学和传媒学一个新的前沿领域。

本书原名《Music，Meaning，and Media》（音乐，意义，媒介），"意义"指的是符号学，符号是用来传达意义的，符号学就是意义学；传媒研究则是符号学当前进展最迅猛的领域。原书名是西方式的押头韵，把"and Media"放在最后是为了音节匀称节奏分明。中译无法传达音韵，只能按其论述步骤，改成《音乐·媒介·符号》。

全书收集了16篇论文，编成4个部分。

第一辑"电影故事片中的音乐"收录5篇文章。电影是现代传媒的核心体裁，音乐在电影中扮演了重要的角色，但音乐在电影故事编码中的作用似乎一直是个谜，在众多电影学著作中，始终没有说清，这是一个值得探讨的领域。本辑的文章试图从符号学角度分析这个难题。

《动与静：摄影，"电影"，音乐》，是本书精彩的开门篇章，作者是美

国德克萨斯大学的美术教授戴维·诺伊迈耶和印第安纳大学的劳拉·诺伊迈耶。20世纪视觉艺术严重挑战了书面文字，图像和声音在各自的范围都发生了很大变化。摄影技术的发明使图像得以保存，电影的出现使摄影动了起来。论文讨论了电影中音乐与画面之间的动静关系及艺术效果。在这篇论文中，符号学大师罗兰·巴尔特的"知面与刺点"理论，被新颖地用来分析电影音乐中的运动与静止，由此是如何得到一种秩序与断裂相间表意效果的。此论文对电影《带珍珠耳环的女孩》、《傲慢与偏见》中镜头和音乐演进作了堪为范例的"细读"，应当让所有粗枝大叶听电影音乐的人大为惊喜。

《美国恐怖电影音乐中的"邪恶中世纪"传统主题》，作者是加拿大渥太华卡尔顿大学的音乐教授詹姆斯·多维尔。恐怖电影"援引"格里高利圣咏——这是20世纪电影中常用的表现方式。1970年以来，不管是美国恐怖电影还是电视剧，也无论是中世纪的创作还是现代作品，都把拉丁圣咏与邪恶主题联系了起来，这样的趋势还愈演愈烈。这篇论文探讨了美国恐怖电影音乐中的"邪恶中世纪"主题的发展历程，说明一个时代神圣的音乐如何转化为另一个时代地狱般的恐怖音乐，音乐符号文本的意图，在当代得到了一个彻底的颠覆。

《〈海上钢琴师〉叙事，音乐和电影》，作者罗莎·斯特拉·卡索蒂是意大利巴里大学的音乐教授。由小说改编的电影《海上钢琴师》以其华丽的场景和浪漫的诗意情节引人注目。影片产生的巨大反响，证明了人类叙述能力的成功，同时，其对人生哲理的思索与电影叙述手法结合得天衣无缝也堪称经典。影片独特的叙事方式，丰富的音源，更是让人津津乐道，巴赫金符号学的"外在立场"理论在此得到了恰到好处的运用。透过这一着重以音乐为视角和体验的影片，我们可以洞悉一种媒介解读另一种媒介的能力，看到语言、音乐和形象之间的巧妙融合，从而看到电影文本无限的表达潜能。

《阿斯·考里斯梅基电影〈火柴厂女工〉中的音乐》，此文作者即本书的第一主编，芬兰赫尔辛基大学的音乐教授埃尔基·佩基拉。阿基·考里斯梅基是芬兰影坛的重量级人物，他导演的很多作品在世界电影史上都享有极好的口碑。其中《火柴厂女工》以独具特色的电影音乐，吸引了众多电影评论家的目光。论文以《火柴厂女工》中的电影音乐作为切入点，按照时间顺序，从音乐曲风、伴奏乐器、演唱歌手、经典曲目、歌曲歌词等

多个角度加以阐发，详细地分析了流行音乐特别是20世纪60年代风靡一时的芬兰摇滚乐在电影叙述这种多媒体文本中的巨大作用。

《这真有点可笑：对〈红磨坊〉五颜六色的后现代批判》，作者是加拿大多伦多大学人文部教授苏珊·伊格雷姆。充满后现代风格，炫目的音乐电影《红磨坊》的出现，再次引起了人们对音乐电影的研究热潮，并出现了各种纷争。论文通过《红磨坊》异常的表现手法，剖析各种音乐层次，将音乐背后的历史语境层层剥开，一展电影和音乐编码的魅力。论文指出，《红磨坊》是一种新的音乐电影美学尝试，在现代主义向后现代主义转变时，互文性成为符号文本解读的主要因素。

第二辑“音乐和电视”，收录3篇论文。电视已经成为当今世界最有影响力的媒体之一，研究者众多，但音乐在电视中的作用，一直不甚了了。本辑的文章大胆地处理这个课题，分析了不同音乐风格在电视及电视教育中的重大意义。

《美国警匪电视剧中主题音乐的风格和描述》，此文作者罗纳尔德·罗德曼，是美国明尼苏达州诺斯菲尔卡尔顿学院的音乐教授，他把莫里斯的四种符号表意模式，尤其是识别模式，应用于通俗电视连续剧的分析。透过此表意模式，可以看到《M特工队》《迈阿密风云》及《纽约重组案》，这几部不同时期美国警匪剧中的主题变迁，以及与之配合步步变化的符号表意模式。作者由此指出，任何电视主题或风格的变换，必然需要多媒体的配合。

《用属和弦和延留音来拯救地球》，作者达里奥·马丁奈里是芬兰赫尔辛基大学音乐学和符号学教授，他讨论的是意大利电视中的动画片主题音乐，各种音乐策略蕴藏的多层符号涵义，展示了动画音乐的丰富性，尤其值得重视的是这篇文章探讨了动画电视中音乐符号及其复杂的内涵暗示，如何使貌似简单的儿童电视与教育意图配合，对儿童观赏者起到心理塑造的作用。

《建立一种“音乐赏析即拥有”的符号学：伯恩斯坦“青年音乐会”和“教育性”音乐电视》，作者迈克尔·塞弗尔为美国布拉克堡弗吉尼亚理工学院音乐与人文教授。论文认为，对把音乐欣赏能力看成是美国国民独特素质的伯恩斯坦来说，他不仅是个音乐家，还是个教育家，他在电视和电台中连续53场的音乐会，几乎改变了美国人的音乐口味。论文对音乐的教育问题，以及当代音乐的普及问题，从文化符号学角度提出了尖锐的

批判。

第三辑“音乐与技术”，收录了4篇论文。网络对音乐发展的巨大影响已有目共睹，新媒介与通讯技术促使了新音乐形式的出现。一般人认为网络导致了音乐的流行化与媚俗化，本辑的作者们观点不同，他们探讨音乐的符号学元素如何与网络配合，在这些崭新的媒介中，产生了新的音乐形态。

《虚拟性和元设计：网络时代的声音艺术》，作者保罗·C.查加斯，是美国肯塔基大学音乐理论教授，该文分析了网络时代音乐艺术的最新发展。作者分别从设计的认识、虚拟化理念、声音艺术的空间、声音艺术的理解、声音的模拟与数字复制技术、设计实践、连接性智能个体与元设计等各个方面探讨了新音乐的特性。并在文章的后半部分从音乐主题、音乐分支领域、音乐与相关领域的联系三个角度对现代声音艺术进行了系统的分类。网络技术为声音艺术敞开了一道新的大门。在这里，传统的声音已经落寞，代之而产生的是新的声音艺术。虚拟性和元设计会把声音艺术带多远，这篇文章至少让我们的想象有了一个出发点。

《“当新媒介是个大事儿”：网络与流行音乐语言的再思考》，作者詹尼·西比拉，来自意大利米兰天主教大学。文章提出，网络时代对音乐传播带来的变革不可忽视，“流行”将突破传统音乐产业（比如唱片公司、演唱组织机构）的控制，而走向一种更自由、更广阔的流行。当代传媒对音乐的改造，使人眼花缭乱，但变化已经无可挽回。

《媒体出明星，构建出形象：流行音乐中原创者的价值与功能》，作者劳拉·阿霍宁，来自芬兰赫尔辛基大学，论文指出，歌星是一首流行音乐的肉身面孔，也是一个复杂的身份符号，如何把流行音乐中原创者的价值和功能在商业和艺术的双重压力下，整合到明星机制中，是文化符号学理论与音乐商业配合的难题，也是所有流行音乐文化生产者都无法躲避的难题。

《家庭录音室美学：追踪流行音乐制作的文化进程》，作者阿诺·塞佩涅姆来自芬兰赫尔辛基大学。论文指出，流行音乐的制作已经不再握在文化生产权力者手中，家庭录音技术，不仅创造出了更多元的流行音乐，更是从新的美学观点，推动整个音乐文化的进程。流行音乐的制作依赖于一系列录音与机械复制技术，而这些技术的发展起始于20世纪早中期麦克风、扬声器和录音机的发明，并一直延续到20世纪80年代和90年代数字

合成器、采样器等设备的创新。除了它们的实际功用外，这些技术还融入了与流行音乐制作、市场及消费相关的社会文化进程。论文细致地追述了这些技术带来的文化进程，集中探讨家庭录音室中音乐技术的混合与铭刻现象，以及各种相关机构，还有社会大众对新兴音乐技术的接受问题。

最后一辑“迁移与音乐中介”，收录了4篇文章。这里集中探讨了新的传媒时代各个民族的音乐形式，如何在全球化时代出现符号变迁，从而获得更大的影响。

《〈人民音乐〉在中国：20世纪50年代中后期社会主义音乐文化的符号学解读》，作者是香港浸会大学音乐学教授杨汉伦，符号学中的“所指”和“能指”这两个概念的复杂性，在本文中得到淋漓尽致的讨论。《人民音乐》与“人民音乐”，一个是杂志，一个是意识形态。在新中国创立不久，如何以一本杂志推动整个音乐文化的发展，符号的积极操作则是成功的秘诀。

《不愿死亡的歌曲：游牧探戈》，作者爱洛依萨·德·阿若霍·杜阿特·瓦伦特，来自巴西圣保罗大学。作者认为，探戈这种起源于拉丁美洲民间的舞蹈音乐形式一直长盛不衰，原因在于它特殊的“游牧机制”和不断的“流动性”，这使它成为一种在全球扩散并且变化的舞蹈音乐。多民族化的变迁，把这种音乐符号的意指能力一步步扩大，内涵越来越丰富。

《全球化中的巴赫：在理想主义和商业之间推广古典音乐》，作者科妮莉亚·萨博－克洛特克是奥地利维也纳音乐与表演艺术大学音乐教授。巴赫的作品从18世纪以来一直风行，但在我们这个时代却遇到挑战。本文仔细分析了马友友的专辑《来自巴赫的灵感》和音乐专辑《岚巴瑞：巴赫在非洲》取得巨大成功的原因，指出在艺术和当代音乐商业的双重压力下，巴赫如何在当代艺术家手中蜕变再生，在这过程中也卷入了东西方文化元素的冲突，以及欧洲与非洲的殖民历史，想要把巴赫保持成一个永恒的符号，并非易事。

《告诉穆索尔斯基这个消息：作为开放作品的爱默生，莱克及帕默的〈图画展览会〉》，作者凯文·霍尔姆－哈德孙是美国中密执安大学音乐理论与文学教授，论文着重分析了“进步摇滚”对《图画展览会》的改编，以及古典音乐与摇滚结合的其他努力。作者认为艾柯的“开放文本”理论可能被用过头了，现在出现的是情况更适合艾柯的“封闭漂流”理论：或许即便穆索尔斯基还魂也不会想到，他的《图画展览会》，竟被先锋摇滚改

编成如此模样，不过，他还是会安然闭上眼：毕竟，一部好的作品才有无限的开放性，才可以被后人折腾，折腾比遗忘幸福。

本译作是中国第一本音乐符号学论文集，翻译者大多来自我指导的音乐文学方向研究团队。他们积极而认真地翻译了论文的初稿，并不厌其烦地在和我的讨论中多次进行修改。在此，我真诚地感谢大家。

本译作翻译与校订得到赵毅衡教授领导的四川大学“符号学－传播学研究中心”的全力支持，其中涉及符号学专业知识的部分，都经过符号学家赵毅衡教授仔细校读，大量术语也用他主持编订的《符号学术语译名表》（第四讨论稿）加以统一。在国内符号学术语尚处于混乱情况时，专家的指导至关重要，在这里我们致以衷心的感谢。本书的个别篇目曾发表于赵毅衡教授主持的《符号学论坛》网站［www. semiotics. net. cn］上，或发表于他主编的刊物《符号与传媒》上。

本译作涉及到电影、电视、音乐、传播、符号学、文艺学、文学等许多研究领域，出现了大量的术语，为翻译工作增添了不少难度，所以译文中难免会有一些疏漏，敬请各位方家指正。但诸多的困难，并没有熄灭我们对翻译此书的热情，因为我们坚信这份工作的意义，也坚信本书的音乐符号学研究范例，会在中国的同行中得到热烈反响。

对音乐学同行，符号学同行，传播学同行来说，这是我们一起来观察国外同行表演的机会。然后，我们能互相打量，携手配合，跳出更为精美的舞步。

2011 年 12 月于成都

目 录

第三辑　音乐与技术

第四辑　迁移与音乐中介

第一辑

电影故事片中的音乐

动与静：摄影，“影戏”，音乐

（美）戴维·诺伊迈耶　劳拉·诺伊迈耶
（David Neumeyer，Laura Neumeyer）
陆正兰　曹军英　译

导　论

众所周知，在整个20世纪，视觉艺术严重挑战了书写文字的艺术优先地位（到20世纪末，这种挑战已经扩展到整个文化领域）。声音录制和播放在各自的范围也是如此，这种变化可能在音乐方面比在语言领域更加戏剧化。当然，实际情形并不这么简单：一方面，图像和声音的文化变迁有着深刻的历史根源。早在几个世纪之前，幻灯机逐渐破坏了可视物的永存性（因此其优先性也遭到了质疑）：幻灯机“投射预先拍摄的图像”，并且让这些图像“不可避免地转瞬即逝”。按照施洛斯曼的说法，“摄影技术的发明”主要目的是为了保存影像。整个19世纪，“定格”的摄影图像，不得不与“转瞬即逝”的投影幻灯、全景放映以及从幻灯机发展而来的类似设备一起共存（更不用提那些转而模仿活人与服装道具的“造型表演”）。在音乐与语言这两种艺术方式中，表演显然占统治地位，但早在18世纪的最后几十年，蓬勃发展的活页乐谱市场，不仅创建了商品化的音乐形式（远早于蜡盘唱片、自动钢琴和塑料唱片），而且产生了许多相似的文化效应。它促进了社会合一的口味、受欢迎的体裁以及主导市场和爱好者市场，乐谱加上文字指导和说明，在一定程度上影响了音乐表演风格的

演变。

20 世纪另外一个起决定性作用的因素是电影中活动的形象。大家都看到了这一点，只是其深远意义尚未被完全理解。20 世纪真正具有审美特征的媒介是有声电影。因为电影使摄影动了起来。音乐的变化可能不那么明显，然而也正是因为有了录制技术，音乐才能够“站住脚”。不仅像极简音乐和电子舞曲这样的音乐可以不断重复，更重要的是当它们变成制造品，变成物件和商品——不管是 CD 片，还是 MP3 文件，都超越了它们的临场表演性，以至于这些制造品的表演因素（例如 DJ 们做的事）彻底取代了传统的音乐乐谱（LP 唱片与采样录音，取代了和弦及旋律乐谱）。换句话说，静态与动态之间的联系改变了：至少它变得更加复杂。互联网没有从根本上改变这个事实：它不仅继续着视觉和听觉的复合形式，而且现在以更直接的形式互动。观看、阅读、倾听之间，各种意义性关联的问题，摆在我们面前，当我们面对着电脑屏幕时，我们必须每时每刻协调这些元素。①

当今形势下，面对所有事情，人们都有可能被下面这条异常简洁的声明所迷惑——“媒体话语的主要特征在于它的多元化”——在这句话中可以用“经验”代替“话语”，以强调我们要讨论的题目。电影就是一个典型事例，直接地说，因为电影曾是历史进程的催化剂，在我们的视野里，电影仍旧是一个独特而丰富的研究领域，我们可以对影像/声音、静止/运动、沉思/体验这些术语串进行研究。这里所讲的静止影像（照片或者是木制框中的绘画）在电影院里，能以一种新形式还原，进一步说，“静态图像”能与音乐协调。② 众所周知，由罗兰·巴尔特建立的以知面/刺点（Studium/Punctum）的对立为摄影研究提供了一个著名的起点。把静止作为导致断裂的一种，我们就可以建立一系列的关联，这些关联同样能应用于“影戏”和音乐中；为了阐述这些联系，我们分析一些与叙述相关联的功能。例如，前景和背景因素的相互影响；延展镜头、远镜头、插入镜头、“幻想”镜头或蒙太奇。我们的分析将提到一些电影，包括《戴珍珠耳环的少女》（*Gril with a Pearl Earring*，2003）和最近根据简·奥斯汀

---

① 见康诺利与菲利普斯 2002 年对多媒体符号概念的有益总结。

② 我们本质上采取与影像有关的音乐实用观点。因此，我们的观点与阿巴尔特比较相近，我们承认她所宣称的“视觉的和逻各斯中心的本质”，并且主张“音乐与可视世界有关，它处于一个对语言与文字，如同对文化或社会一样，未能解决的顺从他性状态”（2004，524），而与克拉默观点比较远，他将音乐归功于“描写”和“十足的吸引力”（克拉默 2000：179；罗德曼在下文引证）。

的《傲慢与偏见》(*Pride and Prejudice*) 改编的电影。

知面/刺点：关于巴尔特摄影分析的方法

罗兰·巴尔特在其早期关于电影的评论中，似乎采取了这样一种实实在在的思考方式，分析他所命名的“异质体”中的问题，这其中讨论的一类就是电影。尽管他情愿研究“同质因素”，但巴尔特承认：“现实中……存在的大部分是混合物：例如，衣服和描写时装的书面语言；图像、音乐和电影中的对白等等。”克里斯蒂安·麦茨从另一方面强调了电影的复杂以及研究的困难。他主张“电影艺术是一个巨大的课题，研究方法不止一种”，“那个在全球被称为‘电影’的艺术，作为一个巨大复杂的社会、文化现象，就其整体而言，并不适合严格的合一的研究，而应当可以有多种不同的观察方式，多种不同的观点。”。

麦茨作为电影符号学奠基者的地位是值得肯定的。在那本影响很大的书《想象的能指》(*The Imaginary Signifier*) 中，他就试图攻克一些电影系统分析的难题。继拉康之后，麦茨在传统电影文本结构研究之外提出了电影精神分析学，建立了“第二符号学”，将关注的焦点从“早期索绪尔式的电影专用符号的结构研究，转移到电影与受众之间相互作用产生的意指关系”。我们可以说，在最基本的层面上，电影观赏包括两个要素，即影片和观众。麦茨地位的转变，代表了 20 世纪 70 年代电影理论的一般性转变，即从着重分析电影作为一个独立的审美对象或系统（观众作为被动的接受者），转向把影片与观众放在同等地位，其结果是更关注两者之间的“鸿沟”(比如，影片如何操纵观众等等)。

麦茨关于电影理论的心理分析模式最终遭到批评，尤其来自那些主张以认知为基础的电影理论家（如 Bordwell，Carroll 等人的批评尤其激烈)。尽管受到认知主义和符号学的实践者（如 Branigan，Buckland 等人）的指责，但我们依然不能说麦茨对电影基本地位的分析概括已经不能用了。巴尔特作界定的基本方法也没有变：“有必要接受异质体，但是……为了让我们认真地研究有关材料的有条理连接，必须注意分开现实与表现现实的语言。也就是说，我们要对其异质性作一结构阐释”。“有条理连接的材料”和“它们明确的异质性”是分析静止与运动图像之间、摄影与电影之

间关系的基础。[①]

不能说巴尔特迷恋摄影，但他的确写过这课题，而且多次回到这课题上来。虽然在大多数情况下，他只是在讨论其他课题时用讨论摄影作为支持。扩展开来说，从他20世纪60年代发展的符号学模式来看，毫不奇怪，他注意到了视觉因素（很明显，摄影是《时尚体系》中的一个重要因素）。他的著名论文“意象的修辞”中有一章“摄影信息”就直接讨论了摄影这种中介。在巴尔特最后的著作《明室》（*La Chamber Claire*）中，他又做了充分展开的专门讨论，此书很像他后期出版的许多书（特别是《文本的愉悦》（*The Pleasure of the Text*）和《恋人絮语》（*A Lover's Discourse*）），而这些与他早期科学符号学的著作不同。虽然这些后期著作强调了多种符号系统（包括语言）中的愉悦观点，但在巴尔特的整个学术生涯中，可以看到一条贯穿的思路，这条思路也是《明室》的关键与论证：即主观体验与资产阶级幻想之间的对立。[②] 这种对立在他的《神话学》中最为明显。在关于摄影的讨论中，巴尔特集中讨论了文化驯服与非理智直观经验的对立。众所周知，他把这种直观经验称作“狂喜”（jouissance）。因此他坚持说我们的选择是有限的：“我们可以把（摄影的）奇观从属于完美幻想的文明编码，否则就是……面对棘手现实的觉醒。”。[③]

巴尔特在其生命的最后几年回到定格的摄影上来，这是因为摄影契合他对简单而直截了当的对立的关注。知面是关于摄影的资产阶级幻想机制：在摄影主题、描绘和设计中寻求有序、清晰、统一，所有这些通过文化编码调节。就像米切尔所描述的：“知面的修辞是‘道德或政治文化的理性调节’，它让照片允许被‘阅读’或者允许关于照片的科学理论出

---

① 罗伯特·斯科尔斯这样说：“在对待已出版的小说时，读者的叙述进程主要朝着视觉化。这是读者必须为印刷文本提供的。但是在电影叙述中观众必须提供更大范畴，更抽象的叙述性。这是电影批评比文字批评更有趣的一个原因。一部制作很好的影片要求阐释，然而一部写得很好的小说可能只需要理解。”

② 或者，更广泛地说，芭芭拉·赫西所描述的“避免正统观念（the Doxa）”的必要性。奥古斯蒂诺·蓬齐奥评注巴尔特“对符号学、文学与新小说的兴趣，与他对大众文化意识的批判相吻合”。迈克尔·弗雷德下面的话中描述了这本书的影响：“自从它出现的那一刻，它就成为作家对摄影的主要参考……巴尔特在……知面与刺点之间的主要区分被无数的批评和理论热情地追随，他几乎无一例外地发现了它们之间的主要差别……这种差别在于普通观者对总的基本主题假想的兴趣……照片可能蕴含的吸引力……某个特定观众的主观感受，其方式使此照片对此观众变得特别有意义。”

③ 艾伦进一步描述了这一点：“照片中的刺点，它扰乱了图像的意指和生成，对单个的图像观者来说，这种可逆意义的狂喜，处在科学与基本理论交际之外”。尼克尔的说法与此类似“知面与刺点之间的区别……与巴尔特在《文本的愉悦》中的阐述对比具有明确的相似性……在这两种阅读反应之间——一是愉悦，总体的理解与参与的愉悦；二是狂喜，过度的、享受的苦恼，震惊，不安，或者“折磨”。

现”。刺点则相反，是犯规的，是阻断的：一些元素的“突出”，迫使人们注意直接体验，放弃秩序，以得到经验。再次引用米切尔的观点：“巴尔特强调迷乱的、尖锐的细节总是刺痛或者伤害他。这些细节（一串项链、坏掉的牙齿、合抱的双臂、肮脏的街道）具有偶然的、未编码的、无名的特征，它们将照片转喻式地打开到一个与记忆和主观邻接的领域。”巴尔特将这种对立强烈地推进了一步，因为他最后分析的是他刚去世的母亲的照片。[①]《明室》被描述为一种“在一般理论语言与个体情感或人体反应之间的游戏，那是巴尔特表述的理论缩影”。

巴尔特认为自己的理论不够完善，知面/刺点之间尖锐的对立就是标记。他后来在书中重新定义刺点时也承认这一点。我们可能称为意识形态性质的刺点（第一个定义），其实不可能实现。因为，刺点一旦在照片中被确认，“照片就不再属于刺点，而成为可以进行社会交流的符号：即知面”[②]。最终，巴尔特让所有理论的可能性瓦解，因为他把刺点看成某些描述在场物的双重符号，看成这种在场物的过去性（“一直如此”，或者，看成如尼克尔所说的“未来先在物的技术编码”）。通过这种方式，巴尔特“努力从文化同化（即语言的一般化暴力）中捍卫他母亲的影像，尽管他知道这种捍卫是不可能的”。

意识到知面/刺点的对立不是一种理论上的修辞格，我们不知道该如何进行下去。与其抛弃这种对立另找其他方法，不如回顾若干年前的一场争论，《明室》主要得益于这场争论。《文本的愉悦》毫无疑问是巴尔特最后十年的核心理论著作，此书“概括了文本愉悦理论，把文本像其他任何事物一样，转变为一个愉悦的对象，从而摒弃现实与冥想生活之间的差异。”

这里出现著名的术语组：读者式—愉悦—作者式—狂喜。“巴尔特假定两种文本形式对立，这种对立建立在读者的愉悦上，区别两种愉悦形式：愉悦，即来自读者式文本的愉快、安适、完美；狂喜，即从迫使他不适和不安的文本中产生的游乐、欢喜、入迷。”在《明室》中，知面/刺点无疑代替了愉悦/狂喜（例如，我们读到这样的话：“知面是一个很多不相关欲望的宽泛领域，它包含各种各样的趣味，无关紧要的喜好：我喜欢/

---

① 大多数观察者注意到《明室》的写作是巴尔特追忆他母亲逝世的痛苦过程的部分反映，因为在巴尔特的一生中，母亲是他最为亲近的人。见尼克尔 2000；施洛斯曼；艾伦 2003：125—32；斯塔福德 1998：214。

② 又见米克·巴尔特否认刺点的总结（2001：74）。

我不喜欢，它是一种“喜欢”，而不是爱；它调动一种半心半意的欲望，一种意志”）。但在较早那本著作中，结果并不像《明室》那么激烈：巴尔特认为“语篇愉悦的结果不仅来自于从一个舒适的文本发现狂喜（迷失、断裂）的时刻，而且在于把一部后现代主义作品变得可读时，让其传达出某种断裂感。因此，不论是文化还是它的毁灭并不具有诱惑力，但他们之间的断裂却令人激动。”换句话说，阿特里奇的结论是不正确的，细节并非“不再属于刺点，违规的因素仍然存在，我们能识别它们，哪怕刺点作为一个类别，被理顺到系统逻辑的话语限制之中（也就是落入观众运作的思维模式之中）。

因此，眼前这课题不是意识形态问题，而是注意力的效果。眼睛观看照片，必须不停地游移，刺点变成片刻的注意，变成一个不寻常的兴趣点。注意力创造了一种间距，一种裂缝，其解决可能是系统性的。也就是说解释的一部分过程，使叙述意义从照片中显示出来（在大卫·波德威尔以完形理论为基础的系统中，这种显示成为解决叙述裂痕的办法）。[1] 从另一方面来说，这种裂痕可能不会完全解决，因此我们总是需要记住摄影美学秩序中的建构性、欺骗性、神话制造性。我们不得不面对的是三项术语的对立关系：秩序—读者式—知面/断裂—作者式—刺点，当我们把注意力效果加到这个对立上的时候，结果是惊人的。静止不是井然有序（像人们以为的资产阶级意识形态定式的“停滞”），而是让刺点吸引人们的注意。因此，我们面对的是秩序—读者式—知面—运动/断裂—作者式—刺点—静止。这里，“运动”使秩序不断受到冲击，眼光在图像上四处运动，像我们不久将看到的，电影叙述逻辑配置在运动图像上。[2] 因此，巴尔特在《明室》中的理论，能用《文本的愉悦》重新解释，从而成为多术语的复杂综合对立。

图像与运动

我们已经看到巴尔特的知面——一种有条理的认知（解码、描述或者

① 应当弄清的是，这里将假定的叙述意义作为一种问题提出方式，要比米克·巴尔的影像符号学中的叙述和叙述性简单得多（巴尔特 2001）。

② 巴尔特提出这种术语的组合，并且声称：“甚至在这些（照片）之间，在我看来，在我的眼光中它们是存在的，但是大部分仅能唤起普遍的、所谓‘雅致’的趣味：里面没有刺点：这些照片使我喜欢或不喜欢，没有刺痛我：他们只顾到知面。”

说明）过程，这很容易让人想到务实的画家用幻灯机辅助（一种对画家有益的视觉的机械的“解码”方式），但它可以用于电影中最直接的基本模式分析（镜头的数量和长度，摄影模式，例如双人镜头、特写、重复镜头等等）运动，作为电影“运动画面”的实质内容，是我们描述的对象。音乐和电影拥有同样的“自然”认知模式；其他声音元素（主要是对白）的导入，通常是意义中的叙述和语言编码。影像和声音/音乐的组合产生了复杂的“异质系统”，它能“以画面及说明叙述的方式表现大量信息，因此，许多信仰和偏好组成了一个替代性的事物和价值世界”，并大大增强观众/听众的叙述感。

一旦影像在电影中运动起来，潜在的断裂功能就会发生戏剧性的变化：分裂因素不再是注意的焦点，它被观众用来组织视觉（和听觉）的信息流，否则这个信息流就会使人无所适从。米歇尔·希翁的“视听措辞法”提供了关于这一问题的阐释策略。强调点（即引人注目的要素或者时刻）对分句清晰度来说是根本的。这很有意思，因为分句清晰度是希翁借用到电影研究中的一个音乐术语。分开说，在影像轨迹上，剪切是一个潜在的重点，一般用来达成一种效果（移至室内室外，转变镜头，提供插入镜头，在另一个层面的强调点），但强调点也具有潜在的断裂性。确实，这是电影不联贯的最基本原因（因此，历史上连续性编辑的动机，是创建一个平稳的叙述流，避免影像的不连续性）。叙述在有声电影里是最基本的元素，下面的说明很雄辩：“……电影使物体和人物活动起来，并且通过叙述的视觉方法特殊合成，将诗歌和绘画的影响力无与伦比地综合起来。”但有声电影并非只是影像的叙述，希翁尤其关注反映到并且强加到不同层面影像流上的音轨上的声音强调点。一个声音强调点，一个画面外的强噪音，意外的讲话，音量的突然转变，音乐中突然闯入的强劲音符等总是在进入时发挥其断裂性潜能。此时出现两个因素：（1）声响和影像的同步是永远的问题，“所有声响的来源是什么？”（麦茨的‘空间锚定’的观点）；（2）强调点必定会破坏持续的、平和的背景声音。因此，像剪切一样，即使声响总是具有潜在的侵略性，但是对于组织和感知来讲，声响是基本的要素。

通过这种方式，电影——因为它和音乐一样是一种运动的艺术，而不像文学是一种叙述艺术——能恰好地实现一种平衡（确实，它别无选择而只有完成这种平衡）。巴尔特曾在《文本的愉悦》中提出这种平衡，但后

来在《明室》中尝试放弃这种平衡。虽然这种平衡可能适度地被描述为构成电影的基本条件，但我们在此想说的是：秩序和断裂、知面和刺点的交互作用，在一部影片的某些方面特别清楚。（1）前景和背景因素的相互作用；（2）静态的影像（延展或者远镜头；插入镜头，特别是插入的照片或绘画）；（3）“幻想的”镜头或蒙太奇。在讨论下面这些例子的每种类型时，我们也将介绍声响和音乐的这些功能，或者潜在的功能。

断裂性的背景

希区柯克本人在电影背景中客串出现，是一个关于断裂性元素的简单实例，这是过于明显的安排，让人无法忽略或视而不见。导演的短暂露脸是不能融入电影的叙述秩序中的——实际上这种强调点不仅是断裂性细节，而且可以说是非常直接明了地指出导致后果的原因：只有电影制作中的技术才允许导演出现在自己的电影中。无论如何，这些例子的结果是幽默的，一点儿不像巴尔特遭遇的“难处理的现实”。

虽然我们的注意力主要集中在影像流上，但它也可能对声响（以及后来的音乐）有所帮助。与希区柯克客串类似的声轨，是出现在许多戈达尔电影中的“叙述之外”的声音——例如《芳名卡门》中海鸥的声音。巴黎街景和夜间车流的镜头原是现实的，海鸥的声音就变成断裂性的。但在这部影片中，与希区柯克的客串不同，这些声音（有时候也是它们的源头影像）从头到尾出现，最终获得主题意义的地位，并且激发阐释。

根据简·奥斯汀的小说《傲慢与偏见》新改编的电影，包含了许多看似断裂性的元素，或者是对视觉秩序造成断裂（像频繁的言语，急促的屏幕背景活动），或者是简洁的叙述（像一些现实描述，人物思想和梦想之间犹豫不定的镜头）。例如，本片的开场或铺垫镜头用一个复杂的背景来描述班纳特家庭的混乱，音乐也参与到了静止的时刻。电影是以两行文字开始的（“焦点公司推出”“与运河工作室联合”），叠加的景点；音轨中的鸟叫声，另外两行字（“暂名公司出品”，然后是电影片名“傲慢与偏见”），这些文字随着音乐奏响而消失，音乐进入传统的非叙述段落，作为标题的背景。钢琴音乐和自然（动物）的声音继续通过一系列的镜头——家中的一个女儿——伊丽莎白（凯拉·奈特莉饰）穿过院子进了房间，音

乐和动物的噪声一起作为混合铺垫，伴着电影配音从户外窄化到户内。我们置身屋内，看到另一个女儿玛丽正在弹钢琴，音乐从非叙述性推进到叙述性。摄影机暂时停在这一刻，镜头（从后面和对面的房间观看玛丽）继续进行对班纳特家庭的初步介绍。当摄影停止，影像呈静止状态时，主要和次要的情节关系是模糊不清的。最年长的女儿简，走到玛丽的前面，一只苏格兰猎鹿犬奔跑着超过简，叫着进了房间，超过玛丽，然后停下来，透过左边的门注视着外面的世界。两个小妹妹（凯蒂和莉蒂娅）[①] 不停地跑进跑出，小狗跑回房间，偷偷地从玛丽身后溜走，然后朝着摄影机的方向跑着，喘着气，继而从画面中消失。在整个画面当中，玛丽除了手臂的弹奏动作，基本上是静止的。这种静态效果得益于这样一个事实，摄影机从一开始起就固定在玛丽身上，然后继续聚焦于她并且慢慢推进，直到最后随着小狗的离开，造成一个断裂性运动。[②]

这个镜头，好像充满着各种无伤大雅的视觉信息和情节，却传达了许多信息，几个主题同时展开，小狗显然是家庭的宠物，与家畜是有别的，家畜自由自在地在房子周围漫步，小狗却是家庭中的一员，对于一个充满活力和竞争的社会环境来说，这组镜头构成了一种温情化、人性化的元素。尽管班纳特家内外都非常简陋，小狗却标志着家庭的地位和相对的财富状况；这种画框和摄像机的距离与角度，让观众想起 17 世纪荷兰式家庭和室内画。不幸的玛丽（家里的女才子）不仅跟音乐有联系，而且在家庭中的地位最低，甚至比她的妹妹凯蒂和莉蒂娅都低。（只有镜头的最后两秒钟强调玛丽的孤立：乱糟糟的运动结束后，像镜头刚开始时那样，她仍旧坐在钢琴旁。）[③]

---

① 用这种方式，将开头场景中的五位姐妹，就这样不经意的介绍给我们。

② 小狗是最后促成制作开头场景的一个要素。在室内拍摄的过程中，门外的声音是听不到的——只能听到小狗的声音——但随着摄影机的推进，家畜的嘈杂声响起来，然后视线转向前门喂鹅的仆人。小狗跑向他们，使他们大吃一惊，然后他们抱怨喇叭声赶走小狗。过了一会儿，喇叭声消失，动物声在摄影机透过窗户推进到班纳特先生的书房时消失，那儿我们听到第一段对白，这是开场镜头的传统结束信号。

③ 对于巴尔特而言，倾听（特别是倾听音乐）唤起“对时间空间情形的演化”，并且不可避免地退回到“局限的观点”（1991：246－47；帕甘 1985：36 引证）。巴尔特进一步阐述侵入一个演员的听觉空间预示着“那些生命的意义……认识到它的局限性”（247；帕甘 1985：36 引证）。在这个镜头中，玛丽的空间不断地被侵入——简、凯蒂、莉蒂娅，还有小狗。导演明显是想像奥斯丁那样，用一种普遍的不动声色的方式描绘玛丽，他用了两个额外的细节：钢琴（不是背景音乐中的乐器，声音是不悦耳的，走调的），玛丽只弹了几个音阶，而不是背景音乐的旋律。

静止的影像：当音乐“停止”的时候

电影中的静止影像创造了可标记为时间延续中的强调点（镜头可以非常规地加长，就像玛丽在《傲慢与偏见》开头的镜头）。在经典的黑色电影《劳拉》中，有一个类似的主要和次要焦点之间对比的场景，但在这部影片中，这种关系颠倒了，次要的元素或背景（一幅绘画）苍白无力，而前景是活跃的，它们之间保持着一种张力。侦探麦克弗森（达纳·安德鲁斯饰）徒劳地在劳拉公寓中搜查线索；他倒了一杯酒，转过身来，朝一幅大框肖像画走去，这幅画可以通过左上角的屏幕看到。[①] 他稍微挪动了一下，走了几步，在椅子上坐下来，摄影机定格。当麦克弗森喝了酒，瞧着身旁，放下酒杯，然后眼睛盯视前方，最后转身仰视肖像的时候，这幅画在二十七秒之内仍旧是可见的。镜头重新切换到麦克弗森，他已经睡着，相对缓慢的镜头的移动使绘画再次扩展到全屏，然后当我们听到画面外开门的声音时，摄影机定格。四秒钟之后镜头切换到劳拉身上，（吉恩·蒂尔尼饰）她刚进公寓。这两个暂停的画面（麦克弗森坐下然后睡着）是断裂性的，仅仅因为他们停止了活动（或者因为麦克弗森仍旧在画面的其他部分活动，它们彼此竞争，因此情节的优先就成了问题）。但是无论如何，在无情地讲究效率的经典好莱坞叙述中，明显的断裂性元素不可能独存：相反，与（出乎意料的）逼真的妇女影像并置的画像，这是影片中给人印象至深的时刻。

在《戴珍珠耳环的少女》中，可以找到另外两个使人印象深刻的固定影像的例子，其中绘画与叙述更加明显地紧密相关。此影片中明确叙述的转折时刻是一个神秘的邮包，里面是一个样子像棺材的盒子，原来是幻灯机，即使在那时，幻灯机也已经是一种对画家大有用处的设备。当维梅尔（科林·弗思饰）邀请女仆葛丽叶（斯卡利特·约翰松饰）来看这个设备时，他意识到了葛丽叶位置的转变，从一个仆人到他认为具有审美视觉本能的人，从这个为他清扫画室的女孩变成他非正式的助手（这种改变开始于他请求她为他调拌颜料之后）。当他们透过幻灯机设备观看的时候，维

① 巴尔特在“意象的修辞”中讨论过这种从摄影到绘画的转变。

梅尔问葛丽叶看到了什么，她告诉他看到了一幅画，还问他画怎么会装到那里面去的。

正如我们在本文开头注意到的，这种不变和转瞬即逝的奇异混合——如施洛斯曼所称“迅速消失与永久保存之间异乎寻常的调换”的幻灯机——在此后几个世纪持续激起回响，“这些影像成功地在摄影中被保存下来，但无法排除其中的鬼魅品质，正是这种鬼魅品质，使巴尔特着迷，也让他烦恼，从而引出他的“不可能理论”。即用“明”的鬼魅般的孤独，来取代“暗”，即把影像变成一个玻璃片、铁皮或纸上的文件（从而变成一个商品）。[①] 使他在《戴珍珠耳环的少女》的最后一刻尝试一些类似的“不可能”，电影结束时不可阻挡的运动，使静止的影像还原等等。其实可以有更多的尝试：不仅可以恢复静止影像，而且可以恢复绘画的形式。这种影像仍旧在画幅内，但镜头——电影本身的运动（作为一系列的单个影像）被眼光的四处游移所触及的影像细节所代替。这不是简单的成就——因为在电影欣赏中的认知习惯，甚至静镜头也会轻微移动（早期因为投影机不可避免的抖动而显得相当明显；今天为避免静镜头，标准做法是平移或放大缩小变焦。）在《戴珍珠耳环的少女》中，只有一次真正的静镜头，它在持续的时间和强烈的焦点上投入了相当的成本。最后的镜头中，葛丽叶收到了一副珍珠耳环，像她在维梅尔那里戴的那副。她把珍珠耳环紧紧攥在手中，随后镜头消逝，转成那幅画的极近镜头，近到可以看见颜料的裂痕。油画中的珍珠耳环成了焦点，镜头慢慢拉远，这个变焦镜头令人惊奇地长达 76 秒钟，然后油画的静止影像（并未变焦距）又持续了 14 秒钟。

这九十秒钟的静止前面曾有过先例，那是葛丽叶作为绘画的模特儿坐着，静止的镜头在叙述上突出而有效。镜头开始时，维梅尔从画架前面环顾四周，然后说：“看着我”，镜头切换到葛丽叶，她坐在凳子上，后面是一幅巨大的深黑背景，她用几秒钟摆好了姿势。音乐加入进来，摄影焦距以一种比较慢的速度推进，我们能听到维梅尔几次挥动画笔的声音。13 秒钟之后，镜头停止推进，再用了 11 秒钟的时间，让影像模仿图画方式停留。音乐贯穿着这 24 秒钟，因为镜头聚焦在葛丽叶身上，音乐很容易被视为她的意识（或者是“内部叙述声音”，也就是说作为葛丽叶情感的听觉

① “这是疯狂，直到今天，除了中间人之外没有什么能使我相信过去发生的事；但是照片，我相信它是直接的：在世界上没有人能使我不受欺骗。照片成了一种奇异的媒介，一种幻象的形式：知觉层次上的假象，时间层次上的真象：现世的幻象，可以说……被现实困扰的疯狂图像。”（巴尔特 1981：47）。

表达。)[1] 这段音乐有两个不同组成部分：一个是暗色的、情绪深沉的固定音型，以一连串大提琴等低音乐器奏出。在此之上是安静的、重复的打击乐器声音，逐渐变响（虽然不是很响）。变焦镜头结束时，低音的琴声逐渐消减停止，只剩下有节奏的声音持续，然后另一种打击声加进，听起来像远处的风铃或是玻璃杯叮当响的声音。音乐中的断裂品质令人困惑，镜头相当意外地切换到了下一个场景（也就是葛丽叶从嘈杂的酒吧里拉出他的未婚夫，并在街头主动和他发生了性关系），弦乐器的出现可能被作为一种庄重的、高级文化式的、审美化的处理眼前的场景[2]，鼓声作为一种性张力的标志，在下一个镜头中葛丽叶的未婚夫取代了她的欲望对象。

音乐作为一种元素出现，参与到理论性的架构中来，本文先前所描述的对立与综合可以表现为下表：

作为“批评性阅读”的综合

秩序—读者式—知面—运动

断裂—作者式—刺点—静止

最初，我们想考虑用音乐或者更为广泛的声音作为另一组关系，可以用格雷马斯矩阵的形式充实上面的图标，目的是让音乐的组合/否定，符合我们最初的术语组。[3] 在不同材料（巴尔特的“质”）的层次上，影像和声音在电影中是一种对立，但后者并不否认前者（也就是说声音不可能“非影像”）。类似地，对立的影像/声音与以上的图表难以一致，因为影像本身是运动的，复合术语“秩序—读者式—知面—运动”对声音和影像都起作用。这种说法对言语或音效（自然的声音而不是言语）来说，仍旧需要仔细斟酌，但它更适合分析音乐。

因此我们要问，如何把音乐放进术语组“断裂—作者式—刺点—静止”？如何理解音乐的“静止”？在《戴珍珠耳环的少女》的模特儿场景中一个简单的听觉对立相当不错地做到了这点：打击乐器的声音，虽然高度

---

① 希翁用一个普遍术语“内音”表明身体内部的声音，像心跳、幻想的，回忆的声音或讲话（1994：74）。进一步可以说，音乐表现了一种特殊的情感角色，因此也可被视为“内音”。

② 一个附加的要素可能是，葛丽叶无疑在关注着维梅尔多思而阴沉的性格。

③ 我们没有时间实践西蒙 1996 对格雷马斯电影音乐分析的有趣建议，甚至不能从电影音乐与一般音乐符号学的关系入手，塔拉斯蒂、利多夫、卡明和哈腾（1994：2004）等从不同角度阐述过这个问题。

的重复，有一种目的（渐强的音量，旋律停止后的打击乐前推，随后镜头的节奏性关联），这些是弦乐做不到的（至少是最弱或者无效的方式）。与打击乐相比较弦乐变成静止的，它“停下来”。但并不是运动真的中止了，而是像一个单一的乐音或和弦在音量和音质上持续不变。不同的是，这是一种中断的效果，可以使方向性减少到最低程度。[1]

此外，这种“静止”无意否定音乐的传统性效果，而是作为此种效果的一个特殊例子。音乐影响了情绪对影像的反应，这个假定已经被实验所证实，但音乐不仅“使观众有先入为主的诠释，继而记住电影中与情绪相应的场景，它也促成了一种结构，使镜头的运动与联结的构架合成一体，这为感知和注意力指明了方向，从而影响理解和记忆”。在这样一种架构中，音乐和影像必须互动、互相影响。与典型的有声电影相比，需要在更大程度上增强彼此的联系。

静态幻想：《傲慢与偏见》中的影像，音乐，舞蹈

秩序与断裂互动的第三种类型——“幻想”镜头或蒙太奇——是最抽象的，因而各个因素的处理很难预测。确实存在一些传统形式：蒙太奇总是用（非叙述性的）音乐；而灯光、镜头、焦距、运动速度等因素，则可以个别地或组合地扭曲（通常是减慢或变温和）；叙述时间可能被压缩或者减缓；镜头表现个人的梦想或遐想。在电影空间上，所有这些手法中，影像流和音轨一起适应电影音乐的特性，但叙述与非叙述性音乐可能被置于对立的位置，他们之间的界线可以变动。因此，与简单的对立相比，它们的功能范围实际上相当广阔（效果也比较复杂）。因为涉及抽象层面，我们不能再仅仅谈论音乐与影像之间的直接关系，音乐与影像受它们的自述功能的引导而定型（观众短期记忆中的叙述构筑部分依赖长期记忆中维持的类属习惯）。在直接层面上，音乐和影像必须一起运动，或者以某种方式对抗最简单的叙述历时分析的典型的“写实的”时间流（这种协调实现了博尔荻称为有效信息的“交互证实”）。在更抽象的层面上，这些场景

---

① 虽然影片的最后镜头（通过慢速变焦逐步展现维梅尔的画），是静静地展示的，但在音乐的伴奏下，它并不是静止的；相反，它与绘画的展开同步进行。音乐，从最小量开始，逐渐变得饱满，乐器与旋律加入进来，并且音量随着绘画的显现变得越来越大。换句话说，音乐，引诱观众解释与体验逐步展开的画面。

的功能也是不同的，它们是断裂性的。原因相同，因为有利于历时性。

从新拍的《傲慢与偏见》的许多镜头中，本文选出四组奇幻镜头进行分析。它们中的每一组都包含了不同类型的情节和动作，在影像与音乐关联的直接和抽象层面上有不同的表达方式。这四组镜头如下：

1. 伊丽莎白和达西在尼日斐跳舞
2. 伊丽莎白在秋千上随季节旋转
3. 伊丽莎白读达西的信（在她第一次拒绝他之后）
4. 彭伯里庄园的雕塑室

第一个场景：突出的叙述违规，伊丽莎白与达西在尼日斐舞会中跳舞，这也构成了电影中第一个幻想画面，这些在电影的物理世界中有或多或少的系统断裂。舞会的片段，[①] 描绘了三次舞会；第二次舞会达西邀请伊丽莎白跳舞。伊丽莎白自己都很惊讶，她竟然接受了（在梅利顿的社区礼堂的那个夜间舞会，她对达西粗鲁的傲慢行为很讨厌）。在英国式“长舞”的前景中，只见伊丽莎白和达西尴尬地交谈着。视觉和听觉的暗示比较微妙，但很协调：细心的观众会注意到其他的舞者，几乎全都隐入背景中，他们的影像是虚焦（或轻微地虚焦），没有人讲话（尽管事实上，跳舞时谈话本是常理，就像伊丽莎白对达西说的那样）。当他们在舞池中停下来开始讲话时，再一次被突出，并与其他舞者隔开，他们的身后与周围，舞会持续着。随后其他舞者从镜头中完全消失，这种效果被推至极点：伊丽莎白和达西继续在空房间里跳舞。

达西和伊丽莎白在舞会中的身体接触进一步加强了这种隔离感。在舞会刚开始时，伊丽莎白和达西手挽手，随着舞步身体频繁地接触。当他们完全停下来的那一刻，面对彼此，反而隔开了，他们站着，互相没有碰对方。当他们重新开始跳舞的时候，仍旧没有碰对方。最后，当其他人从镜头中消失时，达西只短暂地在一个舞蹈姿势中举起了伊丽莎白的手，然后在舞蹈的其他部分，他们再也没有接触，只是互相围绕着，避开任何身体接触，并显示出彼此不一致。

伊丽莎白和达西的谈话在叙述中非常关键：这是他们第一次私下交谈，并开始了两性之间的吸引，对他们之间的斥拒关系在前面的一些场景

---

① 第十八章，包含了在尼日斐舞会上发生的所有事件，也是这本书中最长的一章，尤其在书的上半节中比其他章节长得多。

中也有预示。[①] 因为这个原因，小说中也把舞会描写成重要的关键场合。[②] 电影为了突出舞会的意义，在音乐风格与配器方面，与在梅利顿与尼日斐舞会的音乐迥然不同。首先，用了小提琴独奏（至少开头是），不像其他情况下用合奏；[③] 第二，这时的音乐在此电影中是唯一选用现成曲目——普塞尔的阿布德拉泽轮唱曲，听众熟悉此曲，因为这首曲子是布里顿《青少年管弦乐队指南》的主题曲；第三，它是唯一的一首舞曲，被非叙述的管弦乐所"侵入"（侵入短暂的几次，但到结尾时都用得很多）；最后，它是唯一的一首中速三拍的舞曲。[④]

因此，就像对话仅属于伊丽莎白和达西两人一样，音乐也只适用于他们两人。随着他们之间情感关系的发展，越来越多的乐器声被加进来，直到整个交响乐队的加入。[⑤] 音乐（声响）与舞蹈（影像）的结合也很好地推进了影像与声音的谐调。当伊丽莎白质问达西时，他们突然停止了舞蹈，彼此对抗着，争论了13秒的电影时间，然后重新开始跳舞，仅继续了3到4秒钟，其他人突然消失了，他们沉浸在自己的世界里，只有舞蹈没有言语，被彼此的眼神俘获达25秒。此后又突然转回正常的叙述，他们向彼此鞠躬，然后舞蹈结束。

因此，镜头开始的系列提示非常微妙，但却朝一种自然的时间与空间的确定性断裂发展。在这种叙述层面上，达到的效果类似反讽对比（或者声响/音乐明显与影像配错），这种效果"似乎常常使观众取得对电影信息的生动回忆"。显然，这个镜头场景有意让人记住，并与周围的环境，以及到此为止的电影历时性叙述流隔离开来。

第二个场景：在这部小说改编的电影中，另一个有特色的时刻是典型

---

① 先前最有力的暗示，来自于伊丽莎白去尼日斐看望生病的简。她头发凌乱，走进房子，这是使达西意识到她的吸引力的主要因素。影片也展示了卡罗琳与伊丽莎白"在屋内转过来"之后，达西的慌张和不安。在小说中还有一段，在尼日斐达西有意地避开她，因为他感觉到伊丽莎白对自身的吸引力，因而有点慌乱。

② 最近的两篇博士论文是对奥斯汀小说（包括《傲慢与偏见》在内）中舞蹈功能的女权主义诠释：恩格尔哈特2002，45—80；威尔逊2005。

③ 普塞尔的回旋曲由简易的五个部分设计而成，ABACA，每一乐句有八个小节。这些要素按照下面的电影暗示分配：A，只用7—8个小节；A；A随之加入了一些缩减的小节；B在最后四小节中加入了弦乐合奏；A用7—8个弦乐合奏小节；A只用1—2个弦乐合奏小节；C用所有的弦乐小节，但是最后（未用普塞尔的低音号）；A弦乐贯穿始终；B弦乐贯穿始终（但未用普塞尔的低音号）。

④ 就其本身而言这是可信的，像18世纪英国的群舞（不像由它们衍生而来的法国对舞）按照舞者对它们的熟知程度或群组的偏爱，使用了多种形式的音乐，并且基本上根据舞者对之熟悉的程度或大家对音乐的偏好临时变动（伯福德与达耶2006）。

⑤ 在电影音乐CD中（迪卡2005），这幕场景的音乐是音轨8，"给亨利·珀塞尔的明信片"。

的"时间推移"蒙太奇的迷人变形：伊丽莎白坐在秋千上，随着季节的变换缓慢旋转。小说中的这种时间跨度——尼日斐舞会后的冬天——是一个低谷。舞会本身是尴尬的，伊丽莎白的知己，她的妹妹简，还有宾格莱那一批人都离开了，镜头以她的朋友夏洛特为视角。场景开始时，她对伊丽莎白厉声说："你不要评判我！"（因为她决定接受一个特殊的追求者）。伊丽莎白感到吃惊，当夏洛特走后，伊丽莎白独自坐在秋千上反省。随着秋收、冬雨、早春从她的眼中闪过，伊丽莎白仔细回忆了她生活的变化。当春天来临，这段场景结束，夏洛特家邀请她去做客，她看来对这个机会充满感激。

整段场景有音乐伴奏，这是经典的蒙太奇手法，希翁所说的"均质化沐浴"，覆盖了所有的时间间隔，以及剪辑造成的明显间断。[①] 这段旋律已经与伊丽莎白联系起来，一开始用一个极长的镜头展示她步行去尼日斐，然后在舞会结束的时候极其伤心的遐思。但是，在这些女孩们准备去参加舞会时，这段音乐很突出地运用了一种"节奏渐快"的形式。按照经典蒙太奇的方式，音乐覆盖了伊丽莎白抵达夏洛特家的过程，然后在讲话的时刻消失。悖论是，静止的和蒙太奇的时间推进了一种非常类似的断裂效果：双方都把对方从时间中拨出，从不断流动的线性时间的"现实"期待中拨出。但这种场景由于加入了另一层声音而变得更为复杂：虽然音乐在整个场景中变化很少，但是我们看到冬雨之后，也听到了画外音中伊丽莎白在读给夏洛特的信。现在叙述有一个清晰的方向，它获得了优先，伊丽莎白决定拜访夏洛特，她告诉夏洛特自从她走后发生的事，我们所见到的是她去夏洛特家，见到夏洛特与伊丽莎白的友好拥抱。因此，在这个场景中时间在三个层面中产生了作用：（1）伊丽莎白幻想的直接的体验；（2）背景中季节变幻的花絮；（3）显然不能与模糊幻想的时间调和的读信。这种分层时间性设计对电影的其他场景很重要，这在下面的分析中可以见到。

第三个场景：此处要讨论的是最后两组幻想场景，其中有不少元素交织在一起，它们反映了电影写实的历时性之继续。第一组场景混合了时间流逝的经典剪辑方式。伊丽莎白依然在夏洛特家做客，她回想起达西灾难性的第一次求婚，幻想达西来信解释。伊丽莎白那天早晨无目的地早起，

① 在电影音乐 CD 中，这幕场景的音乐是音轨 12，"幻想的私生活。"

坐在床上，然后走过客厅，翻一下扔在桌上的书。她把书放下，站起来看窗外，转过身看着镜子中的自己。她站着不动时，窗口的光线流淌进来，照到她的右边，然后白昼变成黑夜，光线转移方向。房间变暗，景色如同梦境。在大提琴绵延的旋律中，响起达西的声音。达西出现在伊丽莎白身后，递来一封信。而伊丽莎白对他的出现毫无反应，从窗口可以看到达西正骑马离开，音乐如先前一样延续，当夏洛特突然出现，穿着白天的衣服，对伊丽莎白说话的时候，音乐尚未结束却突然中断。[①]

因此，此段有四个时间线索交织：剪辑压缩了伊丽莎白幻想中的时间流程；达西的话语和动作的历时镜头组[②]；伊丽莎白读达西信暗示的非在场的时间；夏洛特出现并询问伊丽莎白而形成的“真实”叙述时间。前景是镜中的伊丽莎白，是静止的，而背景是她自己与幻想中的影像及正常的叙述时间与事件。音乐是对前景演奏的，也就控制了场景，把我们的注意力引到主场景上，伊丽莎白把自己从环境中调动出来，她的眼睛不看任何东西，她的姿势和思维都是向内的。她幻想中的影像（即达西）和叙述中的现实都退到背景中，这种反讽的理由是不明显的。因此，不能说这个场景完全成功（尽管前面的“秋千场景”已经预示了这种时间重叠）。不管怎么说，这个“信件”的场景很突出，尤其对我们的分析很有意义，因为它把所有三种秩序/断裂模式都拉了进来：即断裂性背景、静止影像以及经典剪辑。

第四个场景：最后本文考察的场景已经在出版物和互联网上得到许多评论，也得到一些批评[③]，即伊丽莎白与她的舅舅和舅妈一起到达西家，进入“雕塑室”的场景。

本文讨论此场景主要因为这是背景/前景互动的又一变体。但我们应当知道，《傲慢与偏见》中的幻想场景，例如伊丽莎白的遐想，实际上是人物视角的延长和发展。非叙述性音乐在这一批人穿过宽阔的大厅走向雕塑室时，已经进入。

---

① 在电影音乐CD中，这幕场景的音乐是音轨13，“达西的信。”（从0：34到最后）。

② 这样想似乎是合理的，促成她遐思的是她对达西的回忆，从他踏入房子，走近房间，然后骑马而去——所有这些都源于达西在夏洛特家突然邀请伊丽莎白，然后又畏缩地退回去的那个早先镜头。

③ 在互联网影迷网站发表的批评，集中在房间的超现实主义（或者不现实的）特征，也有批评背景设置与小说中描述不同（小说中是一个肖像画廊），也有关于明显的性因素的不真实性（伊丽莎白盯着雕像中的男性生殖器，随着摄影机缓慢地向它推进，从后面看她的时候，她站在一个拱垂的女性裸体背后，然后从侧面看她，她留着与雕像一样的发型）。

音乐在进入到房间场景之后继续，伊丽莎白却独自走向隔壁的客厅或书房。[①] 在雕塑室里，雷诺兹太太（管家兼向导）对来客说话时，伊丽莎白往后退，说话声移向背景，有回声，并且逐渐淡出——伊丽莎白再次进入遐思。

换句话说，这个场景比“来信”场景更加传统一些，音轨的音量与音质也加强了与影像流的隔离，[②] 音乐比“来信”段与“秋千”段更明显呈线性，更和谐。为取得这种效果，它需要几种元素的结合：节奏一致保持缓慢；线索向前发展时音乐更缓慢；开头的钢琴段与先前的叙述内钢琴曲相似，但节奏变缓，上半段的音乐在下半段也几乎不变地重复，但至少有两个地方的乐句拉长了，中间的休止也延长了。

结论：中介化的音乐

尼古拉斯·帕甘讨论过包含多种音乐的演奏形式的电影《日出时让悲伤终结》他写道：“我们正在开始理解电影这种中介，特别适合于表现听音乐与演奏音乐涉及的视觉与听觉”。在这篇文章中，我们提出过影像与音乐从线性时间的运动条件出发，“互适性”可以更加深入。为了说明这一点，本文指出了由静止运动所造成的平行困难：电影影像企图回到摄影，音乐企图慢下来，达到假性静止。我们意识到，这两种实际上都不可能成功（否则这两个中介就会死亡），但是我们依然能见到在有声电影中两者的结合可以影响这种企图。把巴尔特关于知面/刺点（大致就是秩序和断裂）理论用到摄影与运动影像上，文本讨论了三种有声电影特殊的（不太常见但具有特征性）场景（1）前景与后景、（2）静态影像、（3）幻想场景。

① 在电影音乐 CD 中，这幕场景的音乐是音轨 3，“彭伯里庄园逼真的雕塑。”

② 虽然我们只讨论了雕塑室，但是也许有人会认为这段遐想是梦中之梦，其大背景是伊丽莎白对房子本身的富丽堂皇的敬畏（“难以置信”），这种解读是有道理的，一开始，伊丽莎白的姿态和举止，与下面的镜头场面安排都支持这种解释，一旦音乐奏响，她和加德纳走进房子，然后，她发现自己独处于雕塑室，继而向书房或客厅走去，就在她回转身向窗外看去的一刹那，音乐停止，窗口景色再一次向观众展示了屋外的现实世界。

美国恐怖电影音乐中的“邪恶中世纪”主题

（加拿大）詹姆斯·多维尔
(James Deaville)
陆正兰　胡西波　译

“援引”格里高利圣咏——这是20世纪电影常用的方式。肯·罗素执导的由小说改编的电影《卢顿的恶魔》（*The Devils of Loudon*）中，使用了中世纪晚期的系列圣咏《最后审判日》（*Dies Irae*）。实际上，这是任何年代都耳熟能详的圣咏，它通常伴随着葬礼仪式出现。[①] 尽管罗素导演的风格过于夸张，但影片呈现出的画面与音乐之间的联系还是传统的类型。与近两个世纪以来的音乐惯例一样，《最后审判日》用于表现死亡。自1970年以来，电影音乐风格的变化很明显。美国恐怖电影（以及电视剧），都把中世纪以及现代的拉丁文圣咏与邪恶联系起来，这种趋势愈演愈烈。类似的电影有，理查德·唐纳执导，杰里·戈德史密斯配乐的《凶兆》（*The Omen*，1976），弗朗西斯·福特·科波拉执导，沃伊切赫·基拉尔配乐的《惊情四百年》（*Bram Stoker's Dracula*，1992）。“邪恶中世纪的传统主题由舞台仪式和音乐来表现，而这些音乐则由拉丁格里高利圣咏的单音和《布兰诗歌》（*Carmina Burana*）的原始韵律合成。因而，本文的研究内容也就是追溯这一充满悖论的传统主题的发展历程，即它是如何把一个时代神圣的音乐，转化为另一个时代地狱般的音乐，从而颠覆了这种音

① 我诚挚感谢以下几位：迈克尔·萨弗尔博士（弗吉尼亚工学院），科妮莉亚·绍博-克诺蒂克博士（维也纳音乐艺术学院）和彼得·杰弗里教授（普林斯顿大学）。他们缜密的思考和真知灼见对我的这篇文章帮助很大。我胆敢说，尽管精神性会影响我们的音乐体验，但它不外乎是一个关于音乐的论述。可能大家会对本文的内容不尽赞同，但本文将试图再次讨论音乐信仰的话题。

乐原先的精神意向的。[①]

即使在中世纪，圣咏也获得了一种象征品格，与今日的电影音乐有点类似，在一定程度上，有固定旋律的圣咏支撑，阐明并扩展其复调作品的其他层面的意义。就此而言，透过理想的固定旋律这一音乐范式，圣咏不仅呈现出一副散乱的生活图景，同时也预示着它将被后世广泛引用的显赫地位，而这点对于它在后世的传承来说是极其重要的。除此之外，我们从众所周知的升阶经《这一日》（*Haec Dies*）中知道，圣咏在不同的语境中可以获得不同的含义，因而圣咏也需要被重新阐释。[②] 然而，在把多年来不同意义的圣咏相提并论之前，我们必须注意，圣咏的意义变迁，正如世俗音乐作品中的圣歌一样，中世纪和现代电影中的圣咏，意义是不一样的。

虽说本文集中讨论 19 世纪，但也绝不能忽视中世纪音乐和现代音乐之间的鸿沟，尤其对圣咏来说更是如此，不管哪个时代的音乐都是在前进中扩充自身的风格。到威尔第写《安魂曲》（*Requiem*）（1874）的年代，作曲家把作为保留节目的圣咏大量地简化到了只有《最后审判日》，而听众仍能从多种作品和乐器中认出这个曲调。[③] 然而具有反讽意味的是，在欧洲学者发现古代音乐，并且把他们认为是可靠的历史版本——中世纪音乐变得半公众化之时，出现了圣咏的有限使用。[④] 这种中世纪音乐研究的历史性，也在研究对象与当前的使用中形成一个鸿沟，在此之前，人们生活在礼拜仪式传统的时间与空间中。这样的距离所造成的结果之一便是罗杰·霍曼所称的“神圣性移位”，使我们看不到圣咏的出处与原先的意义。我们举个例子，从英国的古典乐电台听到的《泰坦尼克号》（*Titanic*）中

---

① 在以前的岁月中，“神圣”的另一面是“世俗”的，但 20 世纪的见证者和听众没法身临其境地了解它们的区别。所以，只能通过“邪恶中世纪”这样的方式略知一二：对他们或是我们来讲“邪恶”和“神圣”分别处于两极，互相对立。在许多情况下，近三个世纪内的生活，其结构方式是，除了在有限的场合，不承认神圣或精神境界。（所以“神圣”被世俗化，概念也变得模糊，只有偶尔谈到灵性的复苏时才稍清晰）。最后，“世俗”被信徒们怀疑，好像在那里恶魔来去自由。在教会的眼中《坎特伯雷故事集》（Canterbury Tales）中的被宽恕者，《布兰诗歌》里的修道士，不仅是世俗的牧师，而且成为“恶”在教会中的代表。

② 最起码有很多北美的大学本科生应该对“升阶复活经”非常熟悉。它被约瑟夫·马克利斯和克里斯·福尼多次在不同版本的“音乐欣赏”中用来解释说明圣咏从单声部到多声部的演变。

③ 在斯坦福大学，伦纳德·拉特纳的学生基思·约翰斯和迈克尔·萨弗尔等已在不同的刊物上发文对“传统主题”或“主题”概念进行论述，其中就包括约翰的《弗兰兹·李斯特的交响诗》（The Symphonic Poems of Franz Liszt）（1997）等，而基础理论研究当属拉特纳的《古典音乐》（Classic Music，1980）。然而最近，科菲·阿加乌在他的著作《符号游戏》（Playing With Signs）（1991）中也致力于对“传统主题”的探讨。

④ 参考书举例：由索莱姆斯城本笃会修士团的安德烈·莫克罗和约瑟夫·迦加尔德主编的《音乐古文字学》的 21 卷系列圣咏（1889—1958）。

美妙的歌《更近我主》（*Nearer My God to Thee*），它的背景从礼拜基督的地方搬到了好莱坞（另外一种信仰之地）。

关于柏辽兹在《幻想交响曲》（*Symphonie Fantastique*）（1830）[①] 的最后乐章里利用《最后审判日》的讨论可能已经太多。但在19世纪，他并不是唯一运用此方法的作曲家，其他的还有李斯特的《死之舞》（*Totentanz*）（1849）和 圣桑的《死之舞》（*Danse macabre*）（1874）。[②] 重要的是，柏辽兹不是第一个从神圣跳到世俗（这类似于贝多芬的《第九交响曲》（*Symphony No. 9*），而是第一个从神圣跳到地狱，并使其从神圣音乐转到地狱音乐的。在一系列浪漫主义文学，包括歌德的《浮士德》（*Faust*）和托马斯·德·昆西的《一个吸鸦片瘾君子的自白》（*Confessions of an Opium Eater*）等作品的影响下，柏辽兹在音乐的神圣领域中引进了黑暗面，这与马修·刘易斯创作的小说《修道士》（*The Monk*）（1794）如出一辙。[③] 柏辽兹的《终曲》（*Finale*）毋庸置疑戏仿了中世纪圣咏，在这一点上，他的新德国派的支持者李斯特和弗兰茨·布伦德尔有相当多的论述。[④] 当哲学家彼得·基维试图在柏辽兹的《终曲》和《末日审判》（Last Judgment）之间建立起某种联系时，琳达·舒伯特就已经给了我们一个非常标准的诠释。她认为："柏辽兹描述了超自然的邪恶力量：在最后的乐章中扭曲地表现着圣咏，并结合基格舞曲，对圣咏修辞式地'非神圣化'，表现女巫安息日的亵渎。"然而，舒伯特仍沿用自19世纪以来的一篇回顾性的研究文章，有意无意地揭示出了赋予《最后审判日》的多重含义：包括魔力的超自然，死亡，以及——对于本文极为重要的——遥远的过去。

在电影中真正运用《最后审判日》，始于这位本质上的"电影音乐作曲家"——柏辽兹。从电影《双城记》（*A Tale of Two Cities*）（1935）到《幽灵号恐怖车》（*The Car*）（1977），再到《与敌共眠》（*Sleeping With*

---

① 这是例如琳达·舒伯特文章的音乐性讨论关键所在。

② 见拉赫马尼诺夫和格朗维尔·班托克的《麦克白》（*Macbeth*，1924）以及路易吉·达拉皮科拉的《囚徒和囚禁之歌》（*Canti di Prigonia*，1941），其中就多次用管弦作品来呈现圣咏。而表演艺术家戴蒙妲·葛拉丝在她的《审判日》（*Judgement Day*，1993）这首歌中也很明显地使用了圣咏。

③ 在1794刘易斯的一部小说中，安布罗西奥修道士为了实现他的对安东尼娅难以控制的欲望，一步一步地走向万劫不复的境地，最后犯了强奸谋杀罪，与恶魔签订了协议。

④ 弗兰茨·布伦德尔在他的《音乐史》（*Geschichte der Musik*，1860，535—537）中批评柏辽兹中所运用的标题音乐技巧。另参见《弗里茨·雷科》（Fritz Reckow，1980）一书随处可见的批评。

The Enemy）（1991）与《魅影魔星》（*The Shadow*）（1994）。[①] 作为超自然的黑暗力量、死亡和遥远过去的象征，《最后审判日》在这些电影中的使用传承了19世纪的音乐传统。这些音乐在李斯特、瓦格纳及其门徒和追随者的作品中都有体现，并成了许多早期电影音乐的源头。[②] 在罗素执导的电影《卢顿的恶魔》中，《最后审判日》就是死亡或来自邪恶力量死亡威胁的代名词。其中一个最典型而又有冲击力的例子出现在朱莉娅·罗伯茨主演的电影《与敌共眠》中。主角劳拉有个疯狂而又嫉妒心强烈的丈夫马丁。在影片的高潮部分，伴随着柏辽兹版的《最后审判日》，马丁出乎意料的，让人害怕地重新出场。从意义表达上说，我们第一次听到这音乐，就明白是马丁来了。电影配乐大师杰里·戈德史密斯赋予了这段圣咏以双重含义：不仅是它的传统功能，即非剧情音乐的邪恶气氛，而且马丁，劳拉，还有观众，都知道这段圣咏来自柏辽兹的《幻想交响曲》，柏辽兹的音乐叙述中将对丈夫不忠的妻子与劳拉联系了起来，而马丁则与被抛弃的情人联系起来。[③]

由于只关心《最后的末日》一曲听众的反响，舒伯特失去了在更广阔的背景下巧妙地使用圣咏扩大自己的语境，没有能够抓住更多机会表达圣咏“黑暗面的影响力”。在柏辽兹之前不到十年，有另外的一部作品问世。韦伯的《自由射手》（*Der Freischütz*）著名的第二幕终曲的第四景有一曲圣咏“乳白色的月光照在草木上”，其中夹杂着隐身的幽灵般的合唱，单调的圣咏伴随着加斯帕的撒旦仪式情节。[④] 应当承认，合唱团并没有吟诵人们所熟知的曲调，正如撒旦不会在这个话剧里唱起来一样，韦伯的音乐缺乏美妙的旋律。然而，我们面对的邪恶的中世纪主题的重要原型，即圣咏和宗教仪式出现在黑暗王国，而不是在教堂里。韦伯也不是唯一构筑黑暗精神性的19世纪德国歌剧作曲家，值得一提的还有马施纳的《吸血鬼》

---

① 圣咏在这些影片中的不同应用还与其境遇和作用有关：在《幽灵号恐怖车》里，主题音乐作为邪恶的化身就只出现在片头中；而在电影《与敌共眠》中这种音乐一直可听见，始终与邪恶的角色联系在一起。

② 比如，约瑟夫·卡尔·布赖尔在大量的借鉴浪漫主义作曲家瓦格纳和李斯特的作品风格后，成功地为D. W. 格里菲思的电影《一个国家的诞生》（*The Birth of Nation*，1915）配了乐。同样的，众所周知的卡米尔·圣桑，这位颇具实力的浪漫派管弦乐艺术大师，被认为是首位为电影《刺杀吉斯公爵》（*L'Assassinat du duc de Guise*，1908）配乐的作曲家。

③ 值得注意的是戈德史密斯吸取柏辽兹音乐的精髓，加入到电影音乐的重要传统当中，藉此，作为电影中备受瞩目的关键处的铺垫，音乐就进入到叙事层面。当然这样的尝试还是围绕着“邪恶中世纪”这一主题展开。

④ 为陈述邪恶在《自由射手》中的重要性。见 Braunmüller 1994，Arndt 1996 和 Budde1998。

(*Der Vampyr*)(1828),《汉斯·哈伊林》(*Hans Heiling*)(1833),瓦格纳的《劳伊巴德》(*Leubald*)(1827)。圣咏何以发展至此,其原因很多,需要一篇长文章才能说清,其中包括前面提到的哥特式恐怖文学的影响,德语区对宗教和民间传说的突发兴趣,以及对保守的教会反神秘主义传统的不满(有点像今日的情形)等等,都促使了此种音乐的发展。然而,值得留意的是歌剧和芭蕾舞表演为建立 20 世纪恐怖电影中的"邪恶中世纪"奠定了基础,因为电影同样是把音乐和意象结合在起来,就是说,圣咏吟诵加仪式演出;我们可以看到,当圣咏成为电影叙述的一部分,电影就进入了"邪恶中世纪"领域。[①]

这些中世纪撒旦音乐没能在 19 世纪理性的德国站住脚跟,但它们却在俄罗斯和东欧音乐中有了容身之地。比如,1857 年穆索尔斯基的交响式诗乐《巫师的安息》(*Witches' Sabbath*)和 1896 年德沃夏克的《日中妖妇》(*The Midday Witch*)就是很典型的例子。在这里,礼仪和邪恶融入了民间传统习俗,并在斯特拉文斯基的《春之祭》(*Le Sacre du printemps*)(1913)中成为异教徒音乐。这种原始主义合乎逻辑的后果是欧根·达伯特的《泥人哥连出世记》(*Der Golem*)(1926)这类作品,以犹太神秘学传说为线索[②],最后成就了卡尔·奥尔夫的《布兰诗歌》(1937)。

文本篇幅不允许对这部作品本身以及它在创作中所涉及的德国民族文化背景做过多的讨论(可参见的文献最好的是 Kater,1997)。但我们要看到在《布兰诗歌》中,奥尔夫突出展现了原始风格的永恒与仪式性中的基督教或天主教,从而对通过"邪恶的"拉丁圣咏及原始主义的节奏特征相联系的"邪恶中世纪"主题的历史发展作出了贡献。[③] 这样的作品用音乐的方式展现了天主教的堕落与异教品格,[④] 尽管这些品格不一定是邪恶的(但肯定也不是世俗的)。虽然如此,奥尔夫的修道士也并不是传统而虔诚的苦行僧,即使在进展巨大的历史音乐学领域里,这些修道士代表的仍是

---

① "叙述内"的定义,是指银幕上的演员都可以听得到的音乐。

② 在这个被作曲家称作音乐戏剧的戏里,16 世纪布拉格的一位法师创造了用黏土做成的鬼怪,并使其活起来。他制作鬼怪的目的是用它来保卫人民,但结果却造成了失控的局面,这个有生命的泥人在布拉格的犹太教区造成了大混乱。

③ 在 19 世纪,这一系列淫荡的中世纪拉丁文本在巴伐利亚州被发现。奥尔夫用固定反复的乐句制造了原始旋律的感觉。更重要的是,奥尔夫把他的《布兰诗歌》称为"舞台清唱剧",并有意用于舞蹈设计。

④ 尽管教皇庇护十二世与希特勒在争辩中提出了教会的诸多好处,但纳粹党仍是坚定地反天主教。《布兰诗歌》中同时可以见到反教会的文字和纳粹主义的文化表现。(参见 Löw 2002)

黑暗面，是大家熟知的所谓“黑暗时代”。[①]《布兰诗歌》在1937年刚出现时的重要性，不能与后来听过并模仿自己的作品中的电影创作者们的作品相提并论了，这些人包括杰里·戈德史密斯、约翰·威廉斯。无法想象没有《布兰诗歌》会出现戈德史密斯《凶兆》中的《撒旦颂》（*Ave Satani*）。[②]

过了相当长一段时间，好莱坞才接受“邪恶中世纪”这一主题。正如之前提到的，也只有在电影这样唯一完美的媒介中，这个主题才能真正的站稳脚跟。“邪恶中世纪”怎么能进入主流电影习俗？这个主题至少必须得到社会某些阶层的广泛认可才行。这个局面出现的原因复杂多样，但我认为至少有以下三点：（1）好莱坞无法将基督教或者其他主流宗教搬到电影或是电视剧的舞台上；（2）19世纪六七十年代，恶魔崇拜成为美国社会的一股潮流；（3）1965年第二次梵蒂冈会议（简称梵蒂冈2）宣布彻底改革，有关音乐的改革在1967年。我认为这三个历史性的心照不宣的因素正好为创作电影音乐的“黑暗时代”做出了贡献，创造出电影音乐的“黑暗时代”，其中邪恶世界仪式连接了过去与现在。“邪恶中世纪”的讲述中包括现今的“哥特式摇滚”，是现代产品，是把现代的黑暗面投射到过去。[③]

（1）好莱坞电影在引入宗教和性爱主题的过程中所出现的困难是有传奇色彩的（可参见多人，尤其是格里利）。需要相当长时间，对犯忌的恐惧，尤其在电视上讨论宗教的禁令，才渐渐消失。即使到了21世纪，到网络发展的现代，在关于基督教的节目《天使之触》（*Touched by an Angel*，1994年开始播出的最接近宗教的节目）中，天使都不会直接祈求于耶稣基督的名字。在那段时间里，撒旦或者是恶魔在《X档案》（*The X-File*）或《千年》（*Millennium*）中经常会作为讨论的出发点出现。[④] 在20世纪50年代至60年代，电影《蜜月期》（*Honeymooners*）中的拉尔夫和艾丽丝，与《迪克·范戴克秀》（*Dick Van Dyke Show*）中的罗布和劳拉·皮特里，

---

① 就在那个时候，德国学者彼得·瓦格纳和海因里希·贝泽勒等人正试图建立正确的理解中世纪文化和音乐的标准，打算把那段时期从“黑暗时代”的成见中解脱出来。

② 众所周知，电影音乐作曲家们对于他们创作灵感的来源总是保持沉默，但像《凶兆》这类影片的观众，一直认为受惠于《布兰诗歌》。

③ 比如说，来自蒙特利尔的组合“嚎叫的同学”（Howling Syn）称自己是“哥特式中世纪金属”乐队。20世纪70年代末期的“彩虹”组合也自称是哥特式中世纪金属组合。20世纪90年代的时装表演唤醒了人们头脑中的中世纪形象，而1996年3月在中央公园西举行的“安德鲁·麦奎因的纽约”（Andrew McQueen's New York）时装秀更是如此。

④ 或许双重标准存在的一个原因是：只有基督教里耶稣称为救世主，而大部分宗教有一个与基督教里的撒旦相似的角色。

这些电影人物的宗教倾向不明，连是否参加教堂仪式都不清楚。到了20世纪70年代，除了《四海一家》（*All in the Family*）中提到阿奇和伊迪丝·邦克是某个不知名的新教教会成员①，《天使之触》中偶尔出现喜剧化的神职人员（通常是黑人）② 之外，美国电视剧仍然很少涉及基督教。这样的双重标准同样也出现在好莱坞主流电影中。由此，撒旦和他的代理人频繁露面于《邪恶》（*The Unholy*）（1988）和《恶灵》（*Spawn*）（1997）等电影中，而耶稣基督几乎从不在电影中露面。

（2）我们的时代对黑暗面很着迷，这与浪漫主义有关联，作为美国反文化的重要方面，反映在20世纪六七十年代对神秘学和撒旦崇拜突然出现的新兴趣上，其中60年代后期是关键。1966年，欢快的安东·拉维建立撒旦教会，并靠教会1969年出版的《撒旦圣经》来维持其发展，它在此后十年内为帮助年轻人寻找精神皈依定下了基调。③ 与此同时，罗曼·波兰斯基在1968年执导的电影《罗丝玛丽的婴儿》（*Rosemary's Baby*）像一颗重磅炸弹轰动了美国社会。在电影中扮演撒旦的拉维讽刺地说，《罗丝玛丽的婴儿》对撒旦主义或撒旦教堂产生的作用如同《国家的诞生》（*Birth of a Nation*）对三K党（Ku Klux Klan）起的作用一样。而且就在次年，波兰斯基的妻子莎伦·泰特（Sharon Tate）和她朋友被谋杀了，这起连环谋杀案的主犯曼森（Manson）可能是由于厌恶美国社会才做出如此举动，但此事的影响却不容忽视，“撒旦主义”从此被整个国家④所熟知，恶魔成为让好莱坞电影更加受欢迎的不可或缺的力量。电影《驱魔人》（*The Exorcist*）（1973）或《撒旦兄弟会》（*Brotherhood of Satan*）（1971）就是利用这新的魔鬼魅力而获得成功的。

（3）正如神学家霍曼指出，第二次梵蒂冈会议“是根据简单的方式来进行的，分开来说就是宗教语言，礼仪，艺术，气氛和音乐……”随着拉丁和格里高利圣咏天主教礼仪，以及教会其他方面的永恒仪式（如教堂神

---

① 在战后的许多家庭中，像阿奇这样的一家之主很少会到教堂，宗教降级留给伊迪丝这样的女性。所以，他们不确定的宗教身份比之前的电视情景剧里更明显。

② 最值得注意的是电视情景剧《阿门》（Amen，1986－1991），其中舍曼·赫尔姆斯利（Sherman Helmsley）扮演了一位教堂执事人员。这部片子有别于其他电视情景剧，这是第一部以宗教为背景的美国电视情景剧。

③ 安东·山德·拉维（Anton Szandor LaVey，1930－1997）自称是撒旦教之父，他除了有《撒旦圣经》（The Satanic Bible）（1969）这一著作之外，还出版了《撒旦仪式》（The Satanic Rituals，1972）。他的一些鲜为人知的生平见于 Lewis 2002。

④ 查尔斯·曼森连环杀人案与撒旦主义是否有关系难以得知，而泰特谋杀案却显然不是撒旦仪式的产物。

职人员的传统服装）在北美地区[1]的流失，过去和现代之间出现了鸿沟。天主教会通过有意识的努力，使得宗教礼仪具有现代性，或与现代生活相关联在美国变得司空见惯，而教会仪式，圣咏，以及其他一些过去的天主教礼仪，则逐渐成为过去。由于好莱坞吸收了撒旦仪式，到了现在，甚至是在《玫瑰的名字》（*The Name of the Rose*）[2] 这样明显的历史电影中，当人们看到一群蒙着头的修道士，联想到的不是恶魔，就是黑暗的礼仪。虽然第二次梵蒂冈会议中提出的改革，主要是针对天主教，但其他基督教教派也纷纷予以效仿，如圣公会和路德会。总之，天主教对好莱坞电影来讲是具有决定性作用的。老一辈的天主教徒可能对传统的仪式保留着浓厚的兴趣，但电影如《凶兆》和《闪灵》（*The Shining*）（1980）却是为年轻一代拍摄的，在他们成长的经历中没有教堂，却有“邪恶中世纪”。[3]

为了证实以上观点，本文简单讨论表现“邪恶中世纪”不同层面的四部电影。当然它们只构成了电影化表现形式的一部分，在附表 1 中会列举更多的电影。

在 1969 年加拿大低成本电影《女巫》（*Coven*）中，我们可以看到为电影和电视剧观众所熟悉的传统或者说是典型的“邪恶中世纪”主题。在电影的开头部分，伴随着拉丁语歌声，我们看到了一个人被献祭的撒旦仪式。然而，这位不知名的作曲家却让我们吃了一惊：圣咏竟然反过来唱，表示对基督教礼仪习俗邪恶的颠覆。尽管这一声音素材经过了技术处理，仍然保留了故事的特点。我们不需要过多的讨论这一特定类型的场景，因为它曾反反复复地出现在从 20 世纪 60 年代末到现在的恐怖电影和电视剧中。但是，在下面几部电影中我会说明这种发展中讲述法的几个重要特征。

备受欢迎的著名电影音乐作曲家杰里·戈德史密斯为 1976 年电影《凶兆》的精彩配乐创造了经典，这部电影的音乐也成为衡量其他恐怖片的标准。在《凶兆》中，一名美国外交官和他的妻子领养了反基督徒达米安——事实上他是魔鬼撒旦的化身。戈德史密斯创作了获得奥斯卡金奖的电影音乐《撒旦颂》（这首拉丁圣咏正文的意译见附录 2），作为达米安主题，从中可以看到“邪恶中世纪”的具体表现，以及两百年来音乐的发展结

---

① 过去在世界范围之内，极少的天主教教会（像德国的基德利地区）拥有用拉丁语举办大规模仪式的权利。但是现在出现了例外，特别是欧金尼奥·巴尔巴所说的“额外日”。（关于“额外日”见于 Baraba 1995）

② 1986 年拍摄的这部电影是根据翁贝托·埃科的小说改编的，它具有很强的历史真实感。讲述一位 13 世纪的侦探如何逐步侦破在意大利的一所修道院中发生的连环谋杀案。

③ 有关后梵蒂冈之后一代天主教徒的第二次会议，研究著作有 Davidson 1997、Hoge 2001。

果。虽然伴随着各种邪恶仪式，《撒旦颂》的音乐主题断断续续地贯穿着整部电影，但标题开场就把整首歌曲唱全了。拉丁圣咏是单声部的，虽然不一定单调，却一定会让人想起中世纪，通过节奏、伴奏与和声，已经成为“黑暗时代”的象征。撒旦主题曲被唱了三次，一次比一次更具有威胁性。很难想象没有柏辽兹、韦伯，尤其是奥尔夫这些重要的作曲家，这种“邪恶中世纪”曲子会被创作出来。此后，这段音乐影响了一代电影观众，他们把拉丁语和圣咏与“黑暗面”联系起来；而且鼓励新一代电影音乐作曲家将撒旦仪式的音乐主题场景继承下去，附录1列举了这类电影。

《星球大战前传Ⅰ：魅影危机》（*Star Wars Episode Ⅰ ：The Phantom Menace*，1999）虽不是恐怖片，也参与到了这个主题的制作当中。作为首次在《星球大战》（*Star Wars*）系列中使用声乐，约翰·威廉斯创作了拉丁派圣咏作为魁·戈恩和达思·莫尔最后决战的音乐伴奏。不祥而反复出现的恐怖音乐总是跟恶魔达思·莫尔联系在一起，再现了以他为代表的充满黑暗仪式的永恒世界。这正好与魁·戈恩出场时的现代音乐形成了鲜明的对比。[①] 从网上的资料来看，观众对这一段音乐的反应还是颇有意思的，观众列出了电影中的“邪恶中世纪”音乐谱系：“……决战的音乐开始……很像奥尔夫的《布兰诗歌》或《凶兆》中《撒旦颂》的风格，听起来有点像末日来临”。还有人说：“‘命运的决斗’（*Duel of the Fates*）这一段让人想起杰里·戈德史密斯为《凶兆》所作的配乐……以及《绝地》（*Jedi*）的最后之战，只是宗教意味更深”。

最后一个例子是弗朗西斯·福特·科波拉执导、沃伊切赫·基拉尔配乐的《惊情四百年》（*Bram Stoker's Dracula*，1992）。布拉姆·斯托克动人的故事发生于1897年，讲述的是这个罗马尼亚伯爵在维多利亚女王时代的伦敦街头为他死去的新娘复仇的故事。电影开场的场景就预示着“邪恶中世纪”主题的历史转变，即一个时代神圣的音乐变成了另一个时代地狱般的音乐，因而扭曲了音乐原来的创作意图（尽管在这一剧中呈现的是东正教会）。从战场回来的德拉库拉伯爵发现他的新娘伊丽莎白为他殉情了。一个简单的四音符，无词之调，象征着即将到来的教会改宗。伯爵愤然地砸毁了教会的礼拜象征，在撒旦仪式上用圣杯喝血。随后，圣咏达到了《布兰诗歌》或《凶兆》那样不协和音的高潮，从而将整个壮阔的历史

---

① 场景的音乐已很清楚地表明了谁将是这场战争的胜利者。

场景在我们的面前展开。

我们可能不喜欢这类精神逆转或历史移位，但是它已经成为了我们文化的一部分。一个名为“奇异声库”（Strange Sounds Repository）的网站说明：在“怪诞的音乐”标题下，有名为《圣多明戈德西浮斯本笃僧侣》（*The Benedictine Monks of Santo Domingo de Silas*）和《匈牙利格里高利圣咏》（*Magyar Gregorianum*）的圣咏 CD。20 世纪 90 年代中期，对格里高利圣咏兴趣的复苏可能会导致对圣咏新的兴趣，与此同时，电影和电视在欣赏黑暗面上胃口更大。但我们的目标不是责怪或审判过去，而是要理解它的存在。从中世纪修道院到 20 世纪再到 21 世纪的好莱坞，这一引人注目的历史发展，有可能看得更清楚。

附录 1

有关“邪恶中世纪”主题的经典电影选目：

《第七封印》（*The Seventh Seal*）（1957）

《女巫》（*Coven*）（1969）

《卢顿的恶魔》（*The Devils*）（1971）

《恐怖地窖》（*Vault of Horror*）（1973）

《撒旦的女校》（*Satan's School for Girls*）（1973）

《着魔的船》（*The Cursed Ship*）（1974）

《与魔鬼共骑》（*Race with the Devil*）（1975）

《魔女嘉莉》（*Carrie*）（1976）

《凶兆》（*The Omen*）（1976）

《莫名其妙》（*Jabberwocky*）（1977）

《幽灵号车》（*The Car*）（1977）

《闪灵》（*The Shining*）（1980）

《与敌共眠》（*Sleeping with the Enemy*）（1991）

《惊情四百年》（*Bram Stoker's Dracula*）（1992）

《魅影魔星》（*The Shadow*）（1994）

《越空追击》（*Barb Wire*）（1996）

《大开眼界》（*Eyes Wide Shut*）（1999）

《星球大战前传Ⅰ：魅影危机》（*Star Wars* Ⅰ：*The Phantom Menace*）（1999）

附录 2

杰里·戈德史密斯为 1976 年的《凶兆》所作主题曲——《撒旦颂》：“我们吃肉，我们喝血，让撒旦起身，万岁、反基督，撒旦万岁！”

《海上钢琴师》：叙述，音乐和电影

（意）罗莎·斯特拉·卡索蒂
(Rosa Stella Cassotti)
胡西波　译

> 这个文本是我为一位演员……为一位导演写的……他们把它拍成了电影。我不知道能否因此而说我创作了一部影视文学，对此我心怀疑虑。现在这个文本以书的形式呈现于世，对我来说，它更介于舞台表演和高声朗读出来的故事之间。我不知道这种文本应该称作什么，但这都无关紧要。对我来说，一个优美的故事是值得讲述的，而且我认为这样的故事会有读者。（巴瑞科 1994：7）

这些话是意大利作家亚力山德罗·巴瑞科的小说《新世纪》（*Novecento*）中的开场白。此小说于 1994 年出版，作者称之为独白书。在上述引文中，作者强调了文本与故事的叙述方面。他将这种叙述称为介于描写与讲说之间，介于模仿与叙述之间的中间形式。导演朱塞佩·托尔纳托雷在根据这部小说改编的电影《海上钢琴师》（*La leggenda del pianista sull'oceano*，1998）中，似乎也强调了这种叙述方式。这部小说用一个"全知全能"的回忆视角，讲述了一个在其中既是人物又是见证者的故事。

正如切萨雷·塞格雷所指出的：叙述如今已经延伸到了大众媒体和消费当中，如电影、小说、电视剧和广告等等。这一领域的另一学者保罗·科布利称，电影已经成为 20 世纪最主要的叙述形式，并称其为"视听叙述"。他认为，在影视叙述当中，镜头、画面和角色之间的互转都属于全知全能叙述。因为讲述者的选择潜在地将大众带入每个场景中。因此，叙

述在任何电影当中都至关重要，因为它创造了一种“逻辑顺序”，连续地从一个场景进入到下一个场景，而不是有始无终或者杂乱无章的。在内容叙述方面，影视叙述通常依靠处理事件和对话来制造一种特定的“叙述视角”。现代最有影响力的电影分析家戴维·鲍德威尔，曾专门研究从1917年到1960年制作的“经典”好莱坞叙述电影，他认为情节，也就是故事的组织方式，能帮助电影观众从整体上理解故事。

影视的叙述机制与口头或书写的那些技巧并不完全相同，但它们却都依靠“讲述”来补充表演。很多电影都是通过“演示”与“讲述”之间的频繁转换来表现切换。正如我们经常看到的那样，假如叙述者是主角的朋友，当故事的叙事者出现在画面中的时候，故事就会被话语打断。

《海上钢琴师》的开端部分，叙述者说：“直到你有一个好的故事，故事又有个人听，你就不会真正完蛋”。同样的事情发生在电影的最后一幕，当乐器行的老板要将一只旧小号交给叙述者以换取这个故事的时候，乐器行老板说：“一个好的故事远比一只旧的小号更有价值”。在这里我们见证了人类叙述能力的成功：通过叙述创造“无止境的娱乐享受”。

塞格雷认为：“叙述是一种语言产品，目的在于将一系列的事件传达给一个或数个对话者；当故事涉及虚构事件或者没有明显的结尾时，叙述就趋向于艺术。”。这种叙述意识从这部电影的第一幕就开始了——讲述的故事经常是一种传说，而不是真实的故事。这个局面使叙述者叹息：“事实上，没有人会相信我的故事。”很可能正是这种艺术性的夸张，才使故事更有吸引力。

塞格雷也提醒我们，叙述内容的实现可以是口头的，也可以是非口头的。就像电影中的情况一样，一个故事被表达的方式可以是语言、手势、合唱或声音等等。塞格雷还强调，同一个故事也可能用许多不同的方式来讲述，因为故事是一种独立的，可以用不同方式表达的题材。这也就是为什么要完成一个故事，它有可能从一种中介转移到另一种中介。给定一个内容后，叙述者首先要确定如何表达故事：电影或电视要像戏剧、小说和短篇故事一样口语化。尽管对于不同叙述者来说，他不一定认为每一种选择都可取，然而从理论上说，所有的选择都是可能的。完成最初的表达后，从一种中介到另一种中介的改编也是可行的。因此，电影、电视连续剧、戏剧等体裁可以通过口述的形式表达出来，电影可以改编自小说，小说也可以改编自电影，等等。“每次改编都能突出每种中介的特点。”所有

的中介，包括口头、书写、报告、电影甚至网络，都被统一于一个事实：他们不仅可以表现一个故事，也可以再现一个故事。

在《海上钢琴师》中，导演朱塞佩·托尔纳托雷复述了或者说再现了一个关于一位特别的钢琴家诺维琴托的故事。在第一次世界大战和第二次世界大战期间，他在一艘来往于欧洲和美国之间的轮船上生活并弹奏钢琴。这是一个典型的“引用”，也就是用电影引述一本书。

安东尼奥·科斯塔强调了一个事实，词汇“引用”（to cite）来源于一个拉丁词汇“ciere”的“反复式”，意思是“使一切运动起来”，也可以用来表示将一个剧本改编为另一个剧本、一种艺术风格转变为另一种艺术风格等等。在我们讨论的事例中，我们可以了解到小说文本和电影文本之间的关系，从更深层次的意义上来说，是中介的自我展示与被另一种中介方式展示的能力。考虑到小说和电影中的主要角色是一位具有传奇色彩的钢琴家，那么音乐就成了情节主线。

丹尼·博德曼·T. D. 勒蒙·诺维琴托是“一位生活在海洋上的最伟大的钢琴家”。他出生在一艘名为“维吉尼亚人号”的轮船上。在船上，他被抛弃在钢琴演奏厅旁的一个箱子里，被一名黑人水手收养。后来，他成为一名技艺精湛的钢琴家，并且在这艘轮船上度过了自己的一生。他唯一的好朋友是一名曾经在船上的爵士乐队演奏过几年的小号手。第二次世界大战期间，这艘船被改装为医用轮船，诺维琴托开始为病人演奏，并且拒绝离开轮船，甚至直到他感到此船没有价值，注定要沉没时仍是如此。生活在这艘船上，这位钢琴家以一种独特而又远距离的海上视角观察着枯燥的陆地。他观察来自陆地上的那些人的眼睛，聆听他们的故事，以此来扩大自己对陆地人生活的认识，他的创作与演奏表达了他对于这些人的印象与感受。

从巴赫金式的“作者外在立场”，可以解释这位钢琴家是怎样创作出只有船上的人才能听到的精彩音乐的。“外在立场”是巴赫金的文学理论中一般意义上艺术创作的核心。在《口头创作美学》（*Estetika slovesnogo tvorchestva*）中，巴赫金写道：“事实上，艺术家是那些懂得如何描述生命之外有意义的事情的人”，是那些“从外部”热爱生命的人。

艺术家的神性存在于他对于外在至高无上世界的参与。但是，置身于他人的生命之外，现实生活世界之外的艺术家，他的生存方式毋

庸置疑也就是一种对现实世界特殊却公平的参与。在生活之外去发现生活的真谛——这就是艺术家必须完成的任务。

尽管融入了社会生活和社会价值观，世界的艺术典型也只能用生活以外的视角来发现，而且它也总是要和生活保持一定的距离。诺维琴托一生都在海上生活，演奏钢琴，在那些位于陆地世界里的国家、大陆和城市之间穿梭。他从来没有直接看到过陆地世界，却从那些船舱中旅行者的眼睛、语言、趣味和故事里"窥见了"这个世界。他在吉他及音乐声中聆听来自不同国家的人们的歌唱，然后从听到的声音中获取灵感。这时候，世界上所有的音乐好像都融入到了他的脑海中。他的音乐风格和他的个性一样，都被他者充盈而激励着，这和文学作品中的"作者的语言"表达"真正他者"的方式一样。诺维琴托的音乐表现，也就是世界的变形，被人们从生活之外的角度来欣赏，以一种讽刺性的、严肃喜剧的态度，从一个"极端的切入点"观察人类生生死死的故事。

诺维琴托是一个创作者，他的视角使艺术家的"传奇色彩"具体化，艺术家不再是一个简简单单的人。他出生在船上，陆地上任何一个国家的机构都没有登记过他的名字和出生日期。他也从没有离开过轮船，因此他生活在"边缘位置"。当轮船进入各个海港时，他从不弹奏钢琴。而当陆地看起来只是遥远的烛火、回忆和希望时，也就是处于艺术家的"外部视角"时，他才在海上弹奏。

在我们的阐释中，海洋中轮船的形象经常作为诺维琴托的"外位性"隐喻出现在电影中。此外，一位年轻女孩形象的出现似乎证实了钢琴家对人类生命的爱。他爱上了这位女孩，并且在每当看到她时，他就弹奏钢琴。但是，他不知道他们的关系将来会怎样，因为他不能离开这艘船，不能离开他的"外部视角"。

轮船从一个地方到另一个地方无休止的穿梭更像一种"叠歌"，就像德勒兹和瓜塔里在他们合著的《千高原：资本主义与精神分裂》（*Mille plateaux*：*Capitalisme et schizophrénie*，1980）一书中表达的那样。在他们的理论中，身份让一个人的世界有秩序，阻止它沦入混乱，而人们创作艺术，是为了使现实有秩序。这种"叠歌"（refrain）标示了主体和世界之间的关系，其目的在于使混乱趋于秩序化和象征化。音乐描述了电影中混乱状态下的一个坚实宁静的中心。音乐的组成和即兴实现了影片从杂乱无

章到有条不紊的跳跃，而这种跳跃却有可能在任何情况下被中断。音乐决定了瞬间的中心，组织的空间和有条不紊的秩序节奏。诺维琴托的音乐生命随着轮船的旅行在有组织的“重复”空间里延续。甚至在暴风雨中，当轮船即将沉没的时刻，他也依然在弹着钢琴。因为他认为在他的艺术生活中，他有能力主宰自己的音乐世界，即便那音乐世界是短暂的，暂时的。

讨论一种中介解读另一种中介的能力，我们不禁要问电影是否真正能够表达书本所不能表达的东西。汉斯·克拉提出了在传播中介之间进行转移的两种定义：（1）从一个文本到另一个文本的转移，后一种文本被另外一种中介所编码；（2）把艺术文本从原来的语境（中介）中剥离出来，使用于另一种中介。“文学文本的电影改编”是一种中介转移。我们还可以追问，当巴瑞科的手稿被转换成另一种形式时，电影是否真的实现了对它的改编、丰富和转移。在这种情况下，“原文本”通过再生产技术过滤的方式变成了“目标文本”。这样的目标文本可能会偏离原文本。我们可以假设，在这种情况下，原文本也就是原来的独白小说，被转化为另一种中介，那就是电影。音乐已不再仅仅充当形象的背景，而将文字诠释成了声音。由此，我们看到了音乐、语言和形象之间的融合。

从这个角度上来说，书面文本和电影文本之间的关系，不仅仅在叙述形式上，也包括夸张、阐释和转化。苏珊·彼得里利在她的《符号与语言理论》（*Teoria dei segni e del linguaggio*）中论道：每一个转化过程都是一种翻译过程，从一种形式到另一种形式，从一个系统到另一个系统，从一种渠道到另一种渠道，从一类符号到另一类符号。因此，改编是需要在翻译的基础上进行的。假如翻译可以理解为不仅是原则上的变化，而且是一种阐释，那么改编实际上就是翻译。苏珊·彼得里利使用罗曼·雅各布森的模式来区分三种翻译：同一语言中、跨语言、跨符号系统。跨符号系统的翻译包括用非文字的符号来诠释文字符号（反之亦然）。从这个观点来看，翻译是一种回应性或回答性解读。《海上钢琴师》可以看作是对巴瑞科小说文本的电影式回应。导演朱塞佩·托尔纳托雷（在电影中，“导演像是文学家或者其他的艺术家”，可被认定为“电影的第一作者”）回应了诺维琴托，同时，作曲家恩尼奥·莫里科内以音乐的形式回应了诺维琴托。这部电影将文字符号诠释为想象、行为动作、对白和声响。从一种表达中介转换到另一种表达中介，例如，从形象到音乐，从音乐到颜色，这部电影重构了其故事框架（Ponzio 1999）。

转述苏珊·彼得里利的话：如果电影文本是原文本的产物，如果感觉、思想和意义被理解为原文本的价值观的产物，那么显然，在按照事物原状重塑事物方面，电影文本的表达潜力不仅限于转达原意，电影中介更善于创造新的世界，包括新的感觉、符号和价值观，新的象征意义体系，新的目的、新的做法、新的主题。从这一角度看，作为一种不同类型符号的组合体，电影式的体验展现了它所有的表达潜力。我们可以同意罗兰·巴尔特的看法：在“电影”这种跨符号系统的翻译中，在从语言通向意指的道路上，出现了文字与影像之外的“第三种感觉”。

阿基·考里斯梅基电影《火柴厂女工》中的音乐

（芬）埃尔基·佩基莱
(Erkki Pekkila)
王晓明 译

阿基·考里斯梅基出生于1957年，是芬兰的一名电影导演，他除了在本国，在其他国家，尤其是在法国、德国、日本都享有很高的声誉。《没有过去的人》(*The Man Without a past*)是他最著名的作品之一，本片曾于2002年的戛纳电影节上荣获评审团大奖和普通评审团奖。在此，我将以其早年自编、自制、自导的一部电影——《火柴厂女工》(*The Match Factory Girl*)，作为他诸多电影中的一例予以分析。这部电影被誉为他"无产阶级工人三部曲"之一，另外两部是《天堂孤影》(*Shadows in Paradise*)和《升空号》(*Ariel*)。《天堂孤影》讲述的是一个发生在垃圾车驾驶员和商店出纳员之间的爱情故事，《升空号》则反映了社会上普遍存在的失业问题。①

阿基·考里斯梅基曾经接受过电影评论家卡勒·斯特文的一次采访，这次的采访激发了阿基·考里斯梅基导演《火柴厂女工》的想法。斯特文认为，芬兰的电影制作缺乏有价值的主题和剧本，阿基·考里斯梅基并不

① 《天堂孤影》(1986)；阿基·考里斯梅基（导演兼编剧）；马蒂·佩隆佩，卡蒂·欧蒂宁，萨卡里·库奥斯马宁，埃斯科·尼卡里，阿尔法城电影制作，DVD桑德拉节拍器 A－25700。《火柴厂女工》(1990)；阿基·考里斯梅基（导演兼编剧）；卡蒂·欧蒂宁，埃利娜·萨洛，埃斯科·尼卡里，韦萨·维耶里科，阿尔法城电影制作 & 瑞典电影协会，DVD桑德拉节拍器 A－26642。《升空号》(1998)；阿基·考里斯梅基（导演兼编剧）；图罗·帕亚拉，苏珊娜·哈维斯托，马蒂·佩隆佩，埃图·希尔卡莫，埃斯科·萨尔米宁，阿尔法城电影制作 & 芬兰电影基金会，DVD桑德拉节拍器 A－26351。

这样认为，他声称他完全可以制作出任何主题的一部电影，即便是以一根火柴作为主题。三年后，当阿基·考里斯梅基开始一部新的电影项目时，他又一次回忆起他与斯特文的那次谈话。一开始写剧本，他就浮想联翩："火柴棒，它们不会自己来到这个世界上，那么又是谁制造了它们呢？也许是某个女孩；那一天的辛苦结束后她将前往何处呢？可能是回家；谁又将会在家里等候呢？或许是一个变态的继父"，诸如此类。阿基·考里斯梅基同时也承认在电影中他运用了不少元素，并借鉴了他童年时听过的一个童话——安徒生的《卖火柴的小女孩》。[1]

安徒生的童话讲述了在寒冷的平安夜里，一个小女孩在大街上卖火柴的故事。天很冷，小女孩为了取暖，就坐在人行道旁边擦亮了火柴。在摇曳着的火柴光的幻觉里，她看到了各种东西以及自己已故的祖母，于是就不停地点亮火柴，直到火柴擦完，盒子空空。第二天早上，人们发现她已经被活活冻死在路边，然而她的脸上却还挂着一丝幸福的微笑。在这个简单的故事背后寄予着人们的一种宗教理想：人世间所遭受的一切痛苦最终都会在欢乐的天堂里得到补偿。从某种意义上讲，考里斯梅基彻底颠覆了这种观念。他笔下的主人公伊丽丝，也同样遭受着痛苦，然而与安徒生笔下的女主角不同的是，她无法忍受这种痛苦，最后将那些折磨她的人一一毒死。

尽管有如此可怕的事情发生，这部电影仍然是一部悲喜剧。在某种程度上，影片风格感伤而忧郁，它讲述了一个贫穷的工厂女工被周围人虐待的故事。伊丽丝生活在一个不幸的世界里，一群自私冷酷的人围绕在她身边，甚至她的亲人们对她都很残忍。例如，伊丽丝用她赚的一些钱买了条新裙子，她的父母就因为她没有经过他们的同意而气得发疯——即使是她在赚钱供养他们。伊丽丝的继父骂她是个"婊子"，她的母亲也命令她立刻把裙子退回去。在另一个情节中——工厂的更衣室里，伊丽丝试着对一起工作的女伴吐露心事。她倾诉着自己的困扰，可那个女人却面无表情，漠不关心，继续抽她的烟。伊丽丝喋喋不休地诉说，那个女人却只是一味地草率敷衍道："啊，哦，真的吗？"然后就离开了更衣室。不久，伊丽丝

---

① 在阿斯基·考里斯梅基的作品中，《火柴厂女工》也是以文学作品为蓝本的，它并不例外。其他如：《罪与罚》(*Crime and Punishment*)（1983）以陀思妥耶夫斯基的小说为蓝本；《波西米亚人生》(*Bohemian Life*)（1992）拍摄于巴黎，其风格具有让·皮埃尔·莱奥德的特色，它以亨利·米尔热的小说为蓝本；《列宁格勒牛仔遇见摩西》(*Leningrad Cowboys Meet Moses*)（1994）所描绘的很接近《旧约》中的故事；《王子复仇新记》(*Hamlet Gets the Business*)（1987）以莎士比亚的戏剧《哈姆雷特》为蓝本。

遭遇了一次流产，住进了医院。她的继父去看她，没有表示半点同情，只是一味地指责她给整个家庭蒙羞，并残忍地命令她离开这个家。

虽然这部电影包括了几个悲剧场景，但它们几乎都含有喜剧元素。其一便是对工人阶级模式和行为的夸张描写。首先，伊丽丝和她所有的家人都经常抽烟。其次，在这家人吃饭时，总会出现一些滑稽元素。比如，全家人正喝着汤，这位母亲却用她的汤匙从伊丽丝的盘子里偷走了一片肉；而且这家人用烈酒（不是啤酒）来配菜也显得特别可笑。除了这些经典模式外，影片还加进了一些荒唐元素。例如，伊丽丝的继父去医院探望她，只给她带了一个橙子作为礼物。

总而言之，虽然从表面看这个故事是个悲剧，但人物夸张的行为暗示并不是每件事都像它看起来那么严重。一个贫苦女工的故事本来就不怎么稀奇：这个女孩和一名男子一夜欢娱后怀孕了，接着又被迫流产。在遭到她的爱人和父母的抛弃后，她最终选择用老鼠药毒杀他们。然而，这部电影运用了大量的夸张手法和后现代反讽制造幽默。但在这个故事里，观众不会嘲笑伊丽丝，故事本身的陈词滥调太多才显得滑稽可笑。

电影音乐

除了略带幽默感的悲剧形式外，观众的注意力还时常被电影中的音乐所吸引。影片中的音乐主要由 20 世纪 60 年代的芬兰摇滚乐和探戈舞曲组成。然而，与当时好莱坞电影不同的是，这部电影几乎没有非叙事音乐（除了一段，译者注）。所有的音乐线索都极具叙述性，而且画面中的声源，或来自一个自动点唱机，或来自一支乐队的现场表演，清晰可见。这种音乐构成了电影叙事空间的一部分。

在这部电影中，音乐的使用非常有趣。我们听到的大多是 20 世纪 60 年代的老施拉格和电动吉他歌曲。这些歌曲会自然而然地让人联想起与那个时代有关的很多文化和思想。同时它们也引发了一个更深层次的问题，文中如何使用已经存在的音乐才能影响电影叙事？以及我们用何种方式理解它？影片中展开的这一系列问题，音乐似乎给出了某种连贯性的回答。虽然《火柴厂女工》中的歌曲有不同的来源，但它们似乎都很契合这个故事。对观众来说，这些歌曲和电影结合成了一个统一体。那我们又该如何

解释这个意义上的连贯性呢?

相比而言，在电影音乐研究中很少涉及电影中流行音乐对观众的影响。迄今为止，电影音乐研究者大多把注意力集中到电影提供的经典（或是伪经典）配乐上。例如，在克劳迪娅·高伯曼（Claudia Gorbman 1989）一部很有影响的著作《闻所未闻旋律》（*Unheard Melodies*）中，虽然附带提到过摇滚乐的使用，但其主要还是讨论了20世纪30年代到80年代好莱坞主流电影中配乐的使用和影响。关于电影音乐在历史学、美学和艺术技巧方面的大部分书籍也主要侧重论述特定电影中的配乐。卡萨比安曾讨论过流行音乐和老歌，他强调观众情感的认同过程。在这里有两本书值得一提，它们都与电影中的流行音乐有关（Inglis 2003，Wojic 2001）。在培根的书中也有与电影相关的其他艺术，其中就有一个很有意思的章节，是关于电影音乐历史的，还特别强调了流行音乐（2005：253—290）。卡里亚的书关注的是20世纪50年代到60年代芬兰电影中的摇滚乐。关于流行音乐和电影，影响最为深远的著作可能是杰夫·史密斯的《商业声音》（Sound of Commerce 1998），这本书解决了许多与市场操作有关的问题。

在这里，我试图用一种与众不同且又有说服力的方法来解释电影中的流行音乐。就某一部电影来说，在其中使用的老歌会对观众理解电影叙事产生影响。根据影片情节的需要，我将按照时间顺序进行解说，忽略那些在其中仅仅充当“背景音乐”的乐曲（例如，阿尔内和伊丽丝在一家高档餐厅就餐时，钢琴爵士乐就仅仅作为背景响起）。在这样的场景中，音乐只是充当另一种情节设计的元素，并没有直接影响到电影叙事本身。而我的注意力则主要集中在那些影响电影叙事的音乐场景上。

鲜明的曲风

与大多数电影不同的是，《火柴厂女工》没有主题曲。它以无声开始，接着，一句箴言出现在屏幕上：“毫无疑问，在森林中的某个地方，他们因饥寒交迫而死。”紧接着是一段长长的制作火柴的纪实镜头（大约四分钟）。故事发生在一个类似工厂博物馆的破旧厂房里，各种各样的制作工序呈现在观众面前。拍摄开始时，一块块木头进入镜头。接下来是木头经过不同的机器，直到最后在传送带上变成火柴。在这个纪实镜头里，我们

听到一些“具体音乐”。每一个工序下都伴随着真正的机器声响。从电影的角度出发，音乐会随时发生改变。用这种音乐噪音取代原本的主题曲，也增加了一种潜在的现实感，并为这个发生在工人阶级环境里的故事奠定了基础。

影评家伊尔波·海伦认为，场景的功能是将主人公置于社会机制之中——犹如游戏中的人质，强调陌生化审美。作为一个乐评人，我更倾向于特奥多尔·W. 阿多尔诺理论中的“文化工业说”。根据他的观点，工厂工人下班回家，他们太疲惫了不愿意专心致志地去欣赏音乐。相反，他们更喜欢流行音乐，这类音乐可以麻痹他们的思想和情感，帮助他们缓解第二天的工作压力。从这种观点出发，场景中的工作环境为观众之后所听到的轻松的流行音乐作了铺垫。

在这背后是一种审美的弱化和表达的机械化，考里斯梅基解释道：“大体上讲，机器比演员更合适也更容易对付，因为机器可以机械化操作，而演员富有感情。而且，不幸的是这往往让他们流露出自我。或许在他们的狂热中，相比起机器，他们带给了电影太多的东西——即使我对此有所怀疑”。

梦幻仙境

我们第一次听到音乐，是在伊丽丝穿着她的新裙子去跳舞的情节中。紧接着是一个发生在家中的小插曲，伊丽丝在准备晚餐，她的家人在观看黄金时段的电视新闻。在这个场景中，我们听到很多关于杀戮和死亡的报导：俄罗斯，西伯利亚铁路沿线的煤气管道爆炸，大概有七百名乘客伤亡；伊朗，宗教领导人阿亚图拉·霍梅尼逝世。就在这段插曲开始前，我们还听到从电视机里传来一个愤怒的女性声音：“……这届政府的反动行为导致成千上万的人民丧生……”。在此之后，我们才听到仙境探戈的序曲，它由手风琴独奏，乐队伴奏。一首关于遥远乐土的歌曲开始了。这个突变极具讽刺意义：电视新闻报道了现实世界的种种不幸，恰与描写虚构乐土的歌词形成了鲜明对比。

镜头移动到舞会大厅，一位男歌唱家用深沉洪亮的声音歌唱那片幸福而遥远的乐土。在那里所有的苦恼都被遗忘。歌曲中的“我”却陷入了现

实的困境之中，无处可逃。对他来说要到达那片乐土几乎是不可能的，正如飞翔之于他。

> 飞越大海，那儿有一片乐土，那里海浪轻轻亲吻着它温暖的金色沙滩。迷人的鲜花散发着芬芳，抚慰受伤的心灵。那里没有忧伤，只有你要寻找的幸福。

场景转移到雷约·泰帕莱那里，他是一位著名的探戈歌手，其鼎盛时期是20世纪60年代早期。他的演唱由手风琴、大提琴、低音电吉他和架子鼓组成的传统乐队伴奏。因此，尽管这个故事是完全虚构的，但场景中的几大元素营造出一种纪录片的错觉：一个真实的舞会，再加上一群现实中的人在跳舞，影片中雷约·泰帕莱扮演的角色也是他本人。并且，这部电影中录制的音乐是现场演奏的。泰帕莱演唱的歌曲《梦幻仙境》（Satumaa）给电影增加了一种现实感。这首歌是芬兰所有探戈中最著名也是最受欢迎的一首，它由传奇探戈作曲家温托·莫诺宁写成，温托·莫诺宁死得很惨（可能是自杀）。在这一场景中，可能会有人误认为我们正在观看一部关于芬兰舞会传统的纪录片，而不是一部虚构的电影。

大屏幕上我们看到一群女人坐成一排。她们中的每一个都被邀请去跳舞——除了伊丽丝，也就是说，没人理她。她独自一人坐在长凳上，默默地喝着饮料。她的孤独和寂寞如此明显——即使她什么都没有说。歌曲中的歌词反衬出她内心的渴望和梦想。在欣赏手风琴独奏和其他乐器插曲的同时，观众就有时间去感受所看到的，去体会伊丽丝的不幸命运。

因为向往爱情，伊丽丝想要逃离眼前艰苦而又毫无激情的生活。这些歌词恰恰反映出她这样的内心情感。歌者演唱的主题是希望他的歌儿会像鸟儿一样，飞向他爱人所期待的那片乐土。

> 飞翔，我的歌儿，带我飞去寻找那片乐土；飞翔，我的歌儿，带我飞到我爱的人身边，让我牵着她的手；飞翔，我的歌儿，张开你的翅膀，像白鸽翱翔在天空；幸福而温柔地告诉我的女孩，她是我唯一的爱。

伊丽丝依然一个人坐在长凳上，手风琴插曲紧接着响起。歌曲结束

后，屏幕变黑——这是从想象世界突然回到现实世界的信号。接下来的场景中，伊丽丝悲凉而孤独，她踉踉跄跄地回到家中，脱下衣服，挂在衣钩上，然后铺好床，穿上睡衣，松开头发开始睡觉。在背景中，我们听到收音机里正在谈论俄罗斯的局势，这就引起一种很不愉快的感觉，并与20世纪60年代令人担忧的苏联共和国联系了起来。

跳舞这一情节，告诉了我们很多关于伊丽丝的悲凉处境。它象征性地与电影一开始时有关火柴生产的纪实镜头相对照，就像火柴的制作过程一样，机械地从一个工序移动到下一个工序。根据既定的、没有文字的脚本，舞会的社会惯例是社会性“火柴制作”的一种隐喻。影片中，角色雷约·泰帕莱演唱已有的剧情音乐增强了一种类似于纪录片的氛围。比起专门为该场景制作的音乐，这种音乐的确流露出更强的现实主义感。[①]

与此同时，舞会场景也很滑稽。伊丽丝明显在寻找舞伴。此情此景背后隐藏着某种色情期待，探戈就像一幅音乐风情画暗示了这一点。舞会的特点“停止，突然的快速移动，充满悬疑的，躲闪的步子”传达出“受约束的情欲张力，极具侵略性的男性气质和女性的傲慢态度”。然而，被动顺从的伊丽丝没有任何反抗的迹象，无论是在音乐中，还是在舞步的移动中都没有任何激情可言。连考里斯梅基也似乎在温柔地嘲笑芬兰探戈的迟缓、沉稳，不同于国际标准探戈的多变。不管怎样，伊丽丝在这里，都表现出一种被动的性格，她似乎听天由命，只依靠歌词中的虚拟世界来生活。

扭摆舞和自动点唱机

影片中间有三个不同的场景，在这三个场景中主人公听着自动点唱机里传来的音乐。其中有两个，一个发生在酒吧，另一个发生在伊丽丝哥哥的公寓里。这三个场景中的故事都被一首歌曲中断。镜头定格，观众被迫

① 考里斯梅基也执导过音乐剧和纪录片。他的第一部作品《萨玛的姿势》(*Saimaa Gesture* 1981)，与同为电影导演的哥哥米卡·考里斯梅基共同执导；《列宁格勒牛仔征美记》(*Leningrad Cowboys Go America* 1989) 发生在美国，是一部关于“世界最差摇滚乐团巡回演出”的公路电影。它在《列宁格勒牛仔遇见摩西》(1994) 之后上映，是关于“红军合唱团赫尔辛基参议院广场音乐会”的真实纪录片。考里斯梅基也曾为列宁格勒牛仔指导过两部音乐剧：《往日情怀》(*Those Were the Days* 1991) 和《牛仔靴》(These Boots 1992)。他和马库斯·阿兰也曾执导过探戈舞剧“Oon aina ihminen”《我是人》(*I' ll Always Be Human*) (Remes 2000)。

随着这位并不动人的主人公一起聆听这首歌。

一段探戈插曲之后，第一个“自动点唱机”的场景马上出现。在前一晚的舞会上遭到侮辱后，第二天早上伊丽丝无精打采地醒来。她离开阴冷的公寓，穿过一个墓地。一块块墓碑耸立着，她的脚步声回荡在碎石路上，这时，教堂里传来的钟声预示着死亡即将到来。第二个场景，伊丽丝进了一间酒吧，走向柜台，买了一品脱啤酒。她拿着杯子坐在桌旁，身后的自动点唱机正在播放一首 20 世纪 60 年代的扭摆舞曲，该曲由“杀手”乐队演奏。这是一支由两把吉他、贝司和架子鼓组成的乐队。这支“陌生人”乐队（即“杀手”乐队），在芬兰的知名度相当于首创这种乐音的英国“阴影”组合。

最初唱片以吉他演奏开始，电吉他把变化的和弦有意地拉长。影片中的开场白被切掉，唱片直接从鼓声的插入开始，其特点是里面含有不少的扭摆舞曲。在教堂的钟声响起后，音乐直接切入，轻松的音乐为那些弥漫着的悲伤增添了一些喜剧元素，这就与该电影的整体气氛很不协调。

例 1：



当伊丽丝走进酒吧时，背景中响起的歌曲带有 20 世纪 60 年代的舞台风格。这段音乐除了让人感到好笑外，显然也在暗示故事发生的时间和地点。那个年代，主要是电动吉他演奏的音乐，节奏异常快，鼓点鲜明。这首小调歌曲，简单的主音，次属音和主导和弦突然中断，代之以无词的音乐，以及贝司演奏的跳跃音符。

那玩意儿

在酒吧里，伊丽丝吃着蛋糕，庆祝她的生日，扭摆舞曲再次响起。这一片段先于其他同样令人沮丧的场景。伊丽丝在迪厅找了个男朋友——阿尔内，并与他发生了一夜情。她在第二天工作时，一直徒劳地等待着那个人能给她打来电话。回到家她收到了母亲给她的生日礼物—— 一本旧书，她看都没看就把书放在了书架上。此时，伊丽丝坐在酒吧里，歌曲《你得到了那玩意儿》（“Se jokin sinulla on”）从自动点唱机里传来。

这是20世纪60年代另一首典型的电动吉他歌曲。一位男歌唱家迫切而自然地抒发着自己的感情——对他来说，这位女士是多么的重要。在这首歌中，这位女士性格反复无常，行为无比恶劣。但歌词中的那个“我”仍然为她魂牵梦绕。他深深地被这位女士的美貌所吸引——她的微笑，她的眼神，她的脸庞，她拥有“那玩意儿”。

就像很多流行歌曲所表现的一样，歌词“那玩意儿”的意思含糊而暧昧。它可以单纯地表示一个人迷人而魅力四射的气质，就如同天籁般的嗓音在这里所暗示的一样。另外，“那玩意儿”更多的讽刺意义是指男人需要女人，仅仅是为了满足他们的性欲。正如观众后来所看到的，对于阿尔内来说，这是一个明摆着的事实。

除了为一个出人意料的阴郁故事充当一般的喜剧调节器外，一定程度上，酒吧里这曲愉快的音乐，起到了与之前和之后的阴暗场景作对照的作用。它也为下一场景做了铺垫，即提供了一种演出框架。在这里，伊丽丝呆坐在家中，眼里含着泪水，茫然地注视着偌大的空间。尽管如此，效果上仍然是喜剧而不是悲剧。因为在观众的脑海里，这曲愉快而自然的扭摆舞曲是如此的缠绵悱恻。没有之前的场景和它的喜剧音乐，对于现在的情形，我们的理解很可能会完全不同。刚才描述过的三个场景——伊丽丝收到她母亲的礼物——一本旧书，在酒吧吃蛋糕和在家中哭泣——都表明了伊丽丝的孤独寂寞。如果在这一情节中，导演用悲剧性的音乐来取代喜剧性的音乐，那么所有的片段就都有可能带上一种很严肃的色调。

凯迪拉克

在伊丽丝哥哥的公寓里，我们第三次听到电动吉他音乐。伊丽丝的继父强迫她离开家后，她暂时住在那里。在这间公寓的一个房间里，摆设着一张台球桌和一台自动点唱机。在她哥哥去工作后，伊丽丝把衣服挂在靠近自动点唱机的角落里，然后选了一首歌坐下来慢慢欣赏。一首鼓点鲜明的扭摆舞曲开始了。同样充斥在耳边的还有在这之前的两个场景中听到的音乐，一个是一开始的“吉他三重奏”，另一个是上面提到的那首《你得到了那玩意儿》。

这一场景中使用的歌曲《凯迪拉克》——一首风靡20世纪60年代的

单曲，最初由“背叛者”录制完成。虽然这首歌仅仅是简单的12节蓝调，但在演出时，回应方式很独特。演唱者唱了两段乐器伴奏的轻柔音乐后，由吉他和贝司重复前面的乐段来回应。从歌词中，我们了解到：演唱者（“我”）的女朋友（“宝贝”）驾着新款凯迪拉克离开，永远不会回来。第一段歌词像一个幽默的注释，对应了一个事实：伊丽丝已经被迫离开了家。

自从那天晚上他们一夜欢娱后，伊丽丝第一次遇见阿尔内。阿尔内载着伊丽丝去了她家，并同她的父母一起喝了咖啡。后来，阿尔内带着伊丽丝去了一家很高档的餐厅。吃饭时，他无情地告诉她：“我一点儿不在乎你是不是喜欢我。要是你离开，事情可能会好办些。”伊丽丝照做了，事情却变得更加糟糕。伊丽丝得知自己怀孕后，曾给阿尔内寄过一封信告诉他这个消息。阿尔内唯一的反应是寄给她一张支票承担费用。在此之后，伊丽丝被车撞得流产，又住进了医院。她的继父来看她，没有表示半点同情，只是告诉她，她给他们造成了极大的耻辱，因此她必须离开这个家。虽然发生的这些事情让人觉得很悲伤，但背景音乐却让人以一种喜剧的眼光来欣赏它们。

这首歌的线索即“凯迪拉克”也重新提及了前面我们所看到的一切，伊丽丝的哥哥开着一辆英格兰福特车带走了她和她所有的东西。这种车产于英国，1959年被进口，是一个穷人版的凯迪拉克（1950年一种很费油的车）。就像它们的美国表亲（“凯迪拉克”，译者注）一样，“英格兰”甚至有小尾翼，在前面的场景中曾近距离地出现过。此处“凯迪拉克”的主题，间接暗示这部电影和前面的场景是一个整体。

随着歌曲的继续，演唱者一面恳求那个女孩回来，一面责备她的狠心：

> 宝贝，宝贝，宝贝，求求你了。难道你看不到我弯曲的膝盖？你的心如此冷酷，它就要冻结了！

歌词中“冷酷的心”这个隐喻很有意思。它可能是借用这句歌词来说明整部电影的开头，电影在开始时交代人们死于饥寒交迫。或许它指的就是那些伊丽丝必须面对的人：她的继父、她的母亲、阿尔内以及她的同事，所有这些人对她都那么冷酷无情。另外，这首歌也预示了将来的结局。当“冷酷”这个比喻在最后一首歌中再次重复时，奥拉维·维尔塔演

唱的探戈歌词，就表现出一种爱被冷酷无情地伤害这一事实。

《凯迪拉克》这首歌唱完后，接着便是吉他独奏。这样，在演奏中观众就有机会去领悟歌词。这段独奏以快节奏的六连音开始，幽默诙谐，让人不由自主地想到曼陀林或俄式三角琴。它也模糊地使人回忆起比尔·黑利《昼夜摇滚》(Rock around the Clock) 中的吉他独奏。即使这首歌在演奏中戛然而止，诙谐的曲风自不必说，那种幽默感也依然存在。

一些说明

自动点唱机在所有扭摆舞或探戈电动吉他的音乐场景中都发挥了重要作用。电影中的音乐也似乎都来自自动点唱机，为什么它如此频繁地出现呢？最实际的解释可能是自动点唱机——连同这样的东西：如破旧的桌子和老式收音机一起出现，很符合考里斯梅基的戏剧设计。因为在人们的思想观念中，自动点唱机是一种让人怀旧的事物。此外，就像电影中明显的音乐来源一样，它具有叙事功能，因此使电影情节似乎更贴近现实。

那些观看伊丽丝听自动点唱机传来的音乐这一情节的观众，处在一个很有趣的情境下。一方面，他变成了音乐的欣赏者；另一方面，他又变成了一个窥探者。他既能看到伊丽丝在听音乐时的反应，又能思考这首歌对主人公来说到底意味着什么；或许他们正代表了和这部电影有关的一个群体。伊丽丝在这三个场景中都很孤独，这也十分有趣。第一个场景，经过寻找舞伴的失败后，她在酒吧里消磨时间。第二个场景，她又一次出现在酒吧，独自庆祝自己的生日。最后一个场景，她在被赶出家后，直到她的哥哥出去工作，都一直在哥哥的公寓里孤独地坐着。因此，配乐中所听到的扭摆舞曲和电动音乐，就成了衬托她孤独感的一种引导动机。

在考里斯梅基的电影中，他使用音乐的方法与好莱坞时期使用的方法截然相反。他的配乐推动着叙事的发展，音乐的一个主要功能是引发情感。在电影《火柴厂女工》的扭摆舞场景中，音乐的作用与好莱坞模式的作用有很大不同。虽然它的故事和场景悲伤阴郁，但音乐却非常滑稽搞笑。在这里音乐的作用是缓和阴郁情绪，消除过度悲伤。

不熟悉芬兰流行音乐史的观众可能将场景作为"对位法"或者反讽。也就是说，喜剧性的音乐强调主人公精神上遭受的痛苦。然而，从流行音

乐研究的角度出发，音乐与场景毫不相干，很明显对位理论似乎并不可靠，相反，扭摆舞场景中音乐的作用一方面减轻了电影中弥漫着的悲伤，另一方面，它通过在悲剧中加入喜剧元素的方法来影响观众对故事的解读。更进一步地说，考里斯梅基似乎故意要通过对比要素的并列，营造出多种解释，因为他已经在其他影片中实践过这种方法。例如，在他早期的电影作品《哈姆雷特》（*Hamlet*）的评论中，考里斯梅基说："哈姆雷特把收音机砸到劳里的头上杀死了他，在这一情节里，我戏弄了观众。歌曲'Yyteri twist'开始从收音机里传出，很自然地引人发笑。但是，我突然中断了音乐，没有留下任何发笑的余地"。

为什么扭摆舞被认为可笑呢？首先，因为它过时的风格，特别是乐器和节奏。其次，舞蹈本身也很滑稽。例如，大英百科全书（*Encyclopaedia Britannica*）将这种舞蹈描述为"用一条想象中的毛巾擦屁股，同时用一只脚卷一支想象中的烟"。在美国，扭摆舞被称作"超现实主义式的噩梦"，并被许多舞厅禁止。扭摆舞也被归入所谓的"动物舞"之列，如"臭虫，狗，蛙，沿途搭便车旅行，牛肉干，土豆泥，猴子，小马，污水，游泳，瓦图西人和啄木鸟"。[①] 除了它的滑稽方面外，扭摆舞也是 20 世纪 60 年代的一个象征。故事的确发生在那个年代，尽管电影中有很多"时间错位"（如上文提到的阿亚图拉·霍梅尼，他是 20 世纪 80 年代的象征）。[②]

老鼠药

伊丽丝毒死她的父母来发泄长期被压抑的厌恶情绪和挫败感，电影以此结尾。在这一情节之前，她就买了老鼠药，并用它毒死了两个男人，一个是将她抛弃的男友，另一个是在酒吧调戏她的男人。现在她要报复她的

---

① 其他导演也曾在他们的电影中使用过电动吉他音乐，尽管他们的目的与考里斯梅基不同。例如：塞尔吉奥·莱昂内的《黄金三镖客》（*The Good, the Bad, and the Ugly*）、大卫·林奇的《双峰》（*Twin Peaks*）和昆廷·塔兰蒂诺的《低俗小说》（*Pulp Fiction*）。

② 考里斯梅基版的《尤哈》（*Juha* 2000）是一部默片，里面同样存在"时间错位"。在最早的电影里，主人公尤哈生活在一间没有电的小木屋里，要在炉子上烧火做饭。而在考里斯梅基翻拍的电影中，尤哈竟然使用微波炉！他把饭菜放进去，一会儿你就能听到"吱吱"的响声——即使该电影应当是默片。如果考虑到使用的音乐，那《火柴厂女工》似乎主要发生在遥远的过去——20 世纪 60 年代早期，也就是考里斯梅基（生于 1957 年）的孩提时代。可是电影中涉及的许多事件却发生在当时电影拍摄的年代（20 世纪 80 年代后期）。例如，阿亚图拉·霍梅尼的逝世。事实上，这些事情都发生在 1989 年，即使是西伯利亚煤气管道爆炸也发生在 1982 年。

母亲和继父，在她的记忆中，他们从来没有善待过她。

伊丽丝在门口等她父母回家。她和她母亲进门后，开始为家人做晚饭。她悄悄地将老鼠药放进她父母要喝的酒里，然后就进了旁边的房间，双眼无神地呆坐在椅子上，静静地等待他们死亡。当她在等待药效发挥作用的时候，她点了一支烟，并打开了收音机。在电影中我们第一次听到古典音乐。叙事音乐从看得见的收音机里传出，增加了场景的真实感，这是柴可夫斯基第一钢琴协奏曲B小调第六交响曲《悲怆》中的片段。正如评论家所描写的一样，这段音乐以“令人心碎的哭泣声”开始，电影达到高潮，然后又渐渐沉到低谷。

这里有一个很有趣的故事，它与此场景中使用的音乐相关。1893年，柴可夫斯基在写这首交响乐时，曾写信告诉他的兄弟，说这部作品充满了激情，他在写音乐主题时，都忍不住哭了。1893年春，柴可夫斯基写下了第六交响曲，在同一年夏天，整个乐谱大功告成。虽然没有证据证明，但传言说柴可夫斯基在写这段音乐时嗅到了死亡的气味。同年10月，此交响乐首次公演，由他本人亲自指挥交响乐团演出。仅仅五天后，他就病逝了。有人说，柴可夫斯基死于霍乱，也有人说他是自杀。事实上，不管发生了什么，直到今天，这仍然是一段耐人寻味的故事，并且它的死亡主题很好地服务于伊丽丝毒死她父母的这一情节。

哦，你怎么能这样

电影最后一个场景里运用了一些出人意料的手法。首先，它是导演在电影中用音乐强调的首要场景。也就是说，加强音乐以代替情绪上的相互矛盾。然而，音乐只维持了大约10秒钟，这种主导情绪很快就被另一曲探戈的感染力所抵消，即由奥拉维·维尔塔演唱的《哦，你怎么能这样》。

显然，从收音机里传出的音乐开始对伊丽丝产生干扰，所以她又调到了另一个频道。我们第一次听到低音提琴中的音符变成背景中的颤音，接着是由长号伴奏的低音重复乐段。

这首歌曲开始时，场景仍旧设定在伊丽丝的家中。突然，镜头剪切到一所工厂的内景。在那里，穿着白色工作制服的伊丽丝正站在流水线旁。这里根本就没有对白，它已经被歌词所取代。值得注意的是，这里第一次

直接使用非剧情音乐。当歌曲开始时，音乐是叙述性的，显然这是从收音机里传来的。而当镜头移动到工厂时，相同的歌曲就变成了非叙事性的。伊丽丝的心再也听不到它了，因此这首歌曲起到了背景音乐的作用，其目的是影响观众的心理情绪。与希腊悲剧的合唱团相比，现在的男歌唱家就充当了解说员。

他唱那个人如何毁灭了他的梦想，他将爱情比作一朵凋零的鲜花，而被霜冻坏的脆弱庄稼，让他丧失了乐观向上的信念。

> 哦，你怎么能只凭想象就把我所有的美丽梦想化为乌有，现在只有我被留下来，独自面对这个充满敌意的冷酷世界。爱情脆弱的花蕾凋谢了，可恶的霜冻带走了我满怀的信心。

刺耳的半音下行旋律有某种不确定的宿命意义。最初用 A 小调写成的旋律，从紧张、迅速的小三和弦，转为属七和弦，发出灾难迫近的信号。

例 2：



歌词在这里非常重要。这一段——“哦，你怎么能这样?”——可以采取多种解释方式。一方面，它好像在对伊丽丝说，你怎么能变得那么爱慕虚荣，竟然穿得如此花哨去跳舞？你怎么能脱离你自己的社会圈，和一个有钱但薄情的上层阶级的绅士度过一晚？另一方面，我们也应该想到这是对阿尔内及所有无情之人的批评：你们怎么能如此残忍地对待这么一个贫苦的女孩？你们怎么能逼迫她犯下如此可怕的谋杀罪？因此，在某种意义上，采用这首歌可能暗含故事的道德意义。

歌手的演唱传达出一种失落感，一个人感觉他被另一个人抛弃，而这个人正是你打心眼里爱的那个人。曾经如此美好的回忆，瞬间变成重负。温暖的感觉已经冷却，爱也早已死去。

> 当一个人付出了他的全部，但这仍旧是个错误。拥有这份记忆对他来说过于沉重，爱情之花的绽放不再熠熠生辉，你冰冷的面容和凝结的笑靥将它扑灭。

歌手唱到第一段歌词的结尾处，B 调曲子开始。现在探戈的节奏变成摇摆的比根舞。这曲优美的音乐先由小提琴独奏，再由长号演奏，后面的乐器在这里也显得特别有趣。

长号出现在这首歌的序曲中，伊丽丝被带走时演奏的也是这曲独奏。当琴声变成长号声时，观众感受到这个故事里的关键点已经发生。这种摇摆不定的长号音，也就产生了一种滑稽感。

与此同时，长号也蕴含了某种宗教意义。在芬兰语翻译的圣经中，启示录里有一则关于七个天使的故事：因为人们过着罪孽深重的生活，所以它们才吹奏了“命运的长号”（英文译作“王牌”）。人世间，每一声长号都能引发各种不同的灾难。同样，伊丽丝似乎命中注定，必因谋杀他人而犯罪，那她也只有被带走承担一切后果。

例 3：



歌曲继续，镜头转移到一个空空的工厂院落里。演唱者重复着“竭尽全力”“渐渐失望”“过去的种种回忆”和“生活的艰难”几句歌词。他也在重复演唱爱情之花这个隐喻，曾经炽热的感情现在已经冷却下来。歌曲以“哦，哦，哦，你怎么能”这几个词结束，整个故事的基本道德含义就浓缩在这首歌曲中。

如果在 20 世纪 50 年代后期，这首歌流行时，该电影被制作而成，那么，观众们可能会更加注意这首歌。但如今这么感人的歌曲并不常见，因此，《哦，你怎么能这样》现在听起来就显得很夸张、很好笑，以至于它影响了我们对这部电影的解读。这曲滑稽的音乐出现在整部电影的高潮部分——伊丽丝被捕，这就使电影的整个基调由宿命和悲伤变为讽刺和诙谐。这曲滑稽的基调由长号独奏，特别用比根舞的节奏来增强，看起来好像是伊丽丝跳着舞进了监狱。

戏剧效果

考里斯梅基讲述他在寻觅主题时，曾遇到过一些戏剧性的要素。“在

电影范畴里，我们很容易就能找到冷酷黑暗的资本主义世界和那种一夜暴富的人，同样，在工人阶级世界里也能找到浪漫主义主题。因此，在一部电影中，一切皆浪漫。当然，那种失败者的绝望生活也存在”（Bagh 1995：43）。所有这些素材在《火柴厂女工》中都能找到。

考里斯梅基用个人化的方式来讲述这个故事。有时他只给出一些暗示，留下很多空白由观众去填补。例如，当伊丽丝与阿尔内度过一晚后，她在工作单位的洗手间里呕吐，观众就能猜到伊丽丝怀孕了。然而，这些并不是很直接地表现出来。同样当伊丽丝沿着大街一直走出镜头外时，电影仍然定格在一片空荡荡的墙壁上，紧接着传来司机紧急的刹车声，观众们虽然没有看到这场事故，却仍然能够猜出伊丽丝出车祸了（在下一个场景中就被证实了，伊丽丝躺在医院的病床上）。同样，在电影的高潮处，伊丽丝在药店买老鼠药，要求店员描述一下它的药效，店员回答道：“它能杀人。”在随后的场景中，伊丽丝在很多人的酒里下毒，观众却没有看到一个人死。只是当便衣警察带走伊丽丝时，观众们才推断出她是谋杀犯。值得注意的是，考里斯梅基曾经在一次采访中讲到，没有人会因为那点老鼠药死掉，因此，伊丽丝并没有杀死他们中的任何一个。“影片中，是观众犯下了四起谋杀罪，并把这个可怜的女孩送进了监狱”。

考里斯梅基似乎在一些音乐场景中也运用了类似的手法。其中，银幕上，除了主人公在听从自动点唱机里传来的音乐外，什么都没有发生。在类似的场景中，观众的注意力就自然而然地集中在了音乐上，特别是歌曲的歌词上。音乐效果因对白的缺乏反而更加强烈，这里仅仅包含有限的几段。直到电影演了20分钟后，第一段才出现，即伊丽丝走进一间咖啡厅（里面也提供低度酒），来到柜台前喊：“来点啤酒。”大约5分钟后，下一段出现，即伊丽丝的继父因为她买了条新裙子而痛骂她：“你这个婊子!”。

不久，考里斯梅基针对电影中如此少的对白加以评论，他说在他创作剧本时没有任何东西干扰他的思维。在拍摄中，他可能是有意谈论“对白没有必要”。真实赤裸的表演代表了考里斯梅基的所有电影，它源于以下原则：“据我所知，演员们可以表达所有人性的和非人性的感情，只有他们克制住自己，哪怕是仅仅动一下他们右侧的眉毛。其他所有的表情，像欢呼、微笑或者快速地转动眼球都是被禁止的”。

在《火柴厂女工》中有一连串的长镜头，演员们似乎都只是默默地凝视着远处。在简单的口述文本中，电影里的这几部分没有明确的含义。而

且，它们被观众的思维想象填满了。即使只有最精简的对白和最有限的肢体语言，音乐的作用也会更加突出。在这些情节中，观众的注意力集中到了音乐和歌词上。因此，通常由剧本和对白表现的歌曲和歌词却发挥着很大的作用。

开放的文本

在流行音乐的研究中，已经存在许多关于开放文本的讨论。例如，约翰·费斯克宣称，通俗文化文本总是不完整、碎片化的。他认为这些并不是小毛病，而是媒体宣传的典型特征。因此，文本具有某种开放意义，这就为接受者将自己的理解投射到文本中留下了空间，也将文本和读者的生活联系起来。根据这一观点，通俗文化会因为接受者的创造性而变得完整丰富。这很容易理解，如同一个人听流行歌曲的歌词，描写爱情的歌词往往很普遍也很朦胧，几乎每个人都能从中发现自己的故事。例如，《哦，你怎么能这样》讲述了一个早已冷却的爱情故事，表达出一种独自承受被抛弃痛苦的感受，这一普遍主题总能打动每一个人。

然而，在电影语境里，这些有名的歌曲并没有像在现实生活中那样获得丰富的寓意。这可能是由于电影故事的场景和叙事方法限定了一个理解歌曲的框架。不同于现实生活中发生的事情，当一个人聆听电影中的歌曲时，他或她往往将歌曲与故事或故事里的主人公联系在一起，有时歌曲就可能被理解为主人公内心思想和情感的反映。

《火柴厂女工》中使用的音乐，虽然都是用老歌制作完成，但似乎特别适合这部电影。为了使电影情节表现得紧凑，导演就会在歌曲与电影之间安放一个常见要素：一个并不成功的爱情故事。事实上，这也是大部分芬兰施拉格和探戈的主题。

电影和歌词由一种所谓的“神话”元素结合在一起。电影本身充满了各种神话和原型。你可以假定一个贫苦的工厂女工，一个心怀不轨的继父，一个邪恶薄情的富人，一次意外的怀孕，以及霉运连连，流产和老鼠药等诸多元素。对流行文化界来说所有的原型和主题都很熟悉。正如前面所提到的，歌词由各种人所共知的陈腔滥调构成，因此就具有了某种神秘的地位。甚至连这些歌曲的演唱者——雷约·泰帕莱、奥拉维·维尔塔、

"背叛者"在芬兰的流行音乐文化中也都是首屈一指的人物。在这种语境下，每一个人都传达出许多不同的意义。在芬兰文化中，这些人不仅代表他们自己，而且代表一种更为普遍的社会现象。比如，探戈、电动吉他音乐、战后时期的音乐等等，它们唤起了观众许多不同的感慨。这些内涵丰富的感慨在音乐和电影之间增加了一种神秘的联系。至少，它帮助我们了解到这样一个事实，电影配乐中的歌曲尽管老套过时，但仍然非常契合这部电影，它们为这部电影增添了多个层次的理解。

歌词除了参与大众流行文化的主题外，还暗合其他各种神话传说和陈词滥调（历史的、音乐剧的、社会上的等等）。正如上面所说，歌曲的演唱者在芬兰流行文化的历史上非常有名，所以在某种意义上就带上了神秘性。他们不仅代表他们自己，而且代表一种普遍的文化和历史现象，因此，这就易于唤起观众脑海中的各种潜意识。有人可能会说，即使《火柴厂女工》配乐中的歌曲老套又过时，但它们仍然和隐秘的故事线索相联系。它们以这种方式创造出一种新的诠释，并赋予电影以新的内涵。

附录 1　情节大纲

主人公伊丽丝·鲁卡卡（卡蒂·欧蒂宁饰演）是一个在火柴厂工作的年轻女孩。她和她的母亲（埃利娜·萨洛饰演）、继父（埃斯科·尼卡里饰演）一起生活在一个小公寓里，过着孤独压抑的生活。伊丽丝和生意人阿尔内发生了关系并因此怀孕。然而，阿尔内并不在乎伊丽丝和腹中胎儿，他只给了她一小笔钱作为她的"事故"补偿。尽管他毫不在乎，但伊丽丝仍然希望能抚养这个孩子，那段时间她是快乐的，因为对未来充满梦想。然而，随着伊丽丝出车祸流产，一切都改变了。她躺在医院的病床上，她的继父来看她时要求她离开这个家，因为她给整个家庭带来了耻辱（根据他的说法）。爱丽丝答应了他的要求，并在她哥哥那儿找到了临时的栖身地。然而，随着时间的流逝，她心中的恨越来越强烈。她从药店买了些老鼠药，偷偷地将药倒进她男朋友阿尔内的酒里。同样的命运降临到一个身份不明的男人身上，因为这个人曾在酒吧调戏过她。最后，伊丽丝用同样的方法谋杀了她的继父和母亲。当伊丽丝在工厂的流水线上工作时，两个便衣警察逮捕了她，电影结束。

附录 2

故　事	音　乐
1. 伊丽丝在火柴厂工作，她每天回家，花一些时间和家人（她的母亲和继父）度过	
2. 伊丽丝参加舞会，却无人邀请只能干坐一旁	芬兰著名探戈演唱家泰帕莱和他的乐队在台上演奏《梦幻仙境》，这是 20 世纪 60 年代芬兰一首很有名的探戈（叙事音乐）
3. 伊丽丝一个人去酒吧喝酒	电动吉他三重奏——一首经典老歌从自动点唱机传来，它由芬兰电动吉他乐队——“陌生人”演奏（叙事音乐）
4. 伊丽丝领到工资，并为自己买了条裙子。对她继父来说，这就意味着他只能拿到很少的钱。于是他恼羞成怒，骂伊丽丝是个婊子。她的母亲也要求伊丽丝把裙子退回去	
5. 伊丽丝在迪厅遇到了一个滑头的生意人——阿尔内，并和他发生了一夜情	时快时慢的迪斯科音乐充当了墙纸音乐
6. 伊丽丝在一家餐馆遇到了她的哥哥——一个厨师的副手，他给了她一些钱	
7. 伊丽丝独自一个人去咖啡厅吃蛋糕庆祝生日	“坏小子”摇滚歌手翻唱的《你得到了那玩意儿》（“Se jokin sinulla on”）——20 世纪 60 年代风靡一时的歌曲从自动点唱机传来（叙事音乐）
8. 阿尔内载伊丽丝回家并见到了伊丽丝的父母。虽然他请她去了一家很高档的餐厅吃饭，但最终承认他并不在乎她	
9. 伊丽丝发现自己怀孕了，便写信给阿尔内告诉他这个消息；阿尔内给了她一张支票作为事故补偿	（轻钢琴爵士乐充当了墙纸音乐）
10. 伊丽丝出车祸流产住进了医院	
11. 伊丽丝的哥哥开着一辆英格兰福特车带她离开了家	自动点唱机传来由英国扭摆摇滚乐队——“背叛者”最初灌制的一张唱片《凯迪拉克》，此曲风靡 20 世纪 60 年代早期（叙事音乐）
12. 伊丽丝去药店买了些老鼠药，并用老鼠药杀死了阿尔内和一个在酒吧里调戏过她的陌生人	
13. 伊丽丝回家为她的父母准备饭菜；她把老鼠药放进了父母的酒里，然后去了旁边的房间静静地等待他们死亡	一个老式调频收音机里播放着柴可夫斯基《悲怆》中的片段（叙事音乐）
14. 两个身穿便衣的警察来到伊丽丝工作的工厂将她逮捕	奥拉维·维尔塔演唱的 20 世纪 50 年代的探戈《哦，你怎么能这样》，第一次从收音机里传来，然后是配乐（叙事音乐和非叙事音乐）

这真有点可笑：对《红磨坊》五颜六色的后现代批评

（加拿大）苏珊·英格拉姆
(Susan Ingram)
陆正兰　周　燕　译

2001年，巴兹·鲁赫曼非凡的电影《红磨坊》公演，被欢呼为音乐剧电影的回归。20世纪70年代以后，音乐剧电影这种体裁已经奄奄一息。且不论《红磨坊》对音乐剧电影的影响是否兑现了最初的承诺，然而它已经成功地表现出后现代文化的潜力。《红磨坊》的互文性基于技术发展的各种可能，对这种微妙处理没有感觉而且冷漠的人，还有流行文化评论权威们却为此嘲笑它，说它是一幅杂乱无章的戏说。何塞·阿罗约在《视觉与音乐》一书中提到："《红磨坊》是最差的教科书式的后现代作品"；理查德·哈尔彭抱怨："电影中的后现代元素如古董般陈旧不堪，看起来就像在小心翼翼地模仿世纪之交的电影《蒙马特》"。本文的目的是显示《红磨坊》表面上疯疯癫癫后面的方法，一层层剥开其音乐典故，在现代性日益过时，并逐渐向后现代主义转变时，电影中的隐文本是关于艺术和妇女的命运的活跃思考。

然而，正如约翰·西蒙等人所指出的："这部电影的情节是一个廉价的混合物，其中有歌剧《茶花女》（*La Traviata*）的情节（可爱的歌妓为心爱的人牺牲自己，假装更喜欢贵族，最后死于肺结核），也有歌剧《艺术家生涯》（*La Boheme*）的情节（男主角身边簇拥着放荡不羁的波西米亚朋友，男女主角重新和好后，女主角却死于无法治愈的肺结核），还有音乐剧《踮起脚》（*On Your Toes*）的情节（杀手拿着枪跟踪男主角，看着他

在舞台上，寻找适当的时机射击他)，天知道还有哪些其他情节”。这样的混合似乎杂乱无章，廉价低俗。导演鲁赫曼在影片 DVD 的封面上，说明了拍摄这部电影的意图。

> 《红磨坊》是我们称之为“红幕”三部曲中的最后一部。这三部曲都是戏剧化的电影风格。这种风格开始于导演的处女作《阴森的舞台》，在《罗密欧与朱丽叶》中得到了进一步发展，以《红磨坊》作结。电影以原始神话为基础，把一个简单、天真的故事放到一个遥远的，充满异国情调却又熟悉的环境中展开，观众通过一种“手法”来参与故事的讲述。这个“手法”在《阴森的舞台》中是舞蹈；在《罗密欧与朱丽叶》中，是莎士比亚式的语言；在《红磨坊》中则是歌曲。

的确，《红磨坊》引用的音乐素材，把人际关系归为异型配对，而在更大的结构层面上，是潜在的同性恋社会。《艺术家生涯》可与《茶花女》搭配，玛丽莲·梦露可与麦当娜和音乐电视合在一起。但无论怎样，在电影的框架里引用的音乐素材，不是与罗曼史的两位主角——克里斯廷（一个用欧式风范追求爱情的穷酸的英国作家）和莎婷（巴黎红磨坊的钻石级歌妓）有关，就是与他们的对手——公爵（一个不择手段追求莎婷的贵族）有关。正如作品所显示，《红磨坊》的音乐素材来源于许多音乐经典，但并不是原创。这些音乐经典为《红磨坊》营造出浪漫气氛，也使得《红磨坊》在全球娱乐产业中成功地商品化和再生产化。

王子和歌妓

威尔第的歌剧《茶花女》和麦当娜表演的音乐录像（MV）《物质女孩》（Material Girl)，以及这些作品创作的来源——小仲马的《茶花女》和玛丽莲·梦露的电影《绅士更爱金发美人》，都围绕着相同的流行主题：童话式的爱情。“终有一天，我的王子会出现，终有一天，我会找到我的真爱。”这句歌词实际上出自 1973 年迪士尼电影《白雪公主和七个小矮人》，此童话令我们联想到富有戏剧性的穷人变富人的灰姑娘式的故事。

威尔第和小仲马的维奥莱塔，梦露的罗蕾莱，麦当娜的无名金发奇迹女郎和鲁赫曼的莎婷都面临同样的进退两难的抉择：当她们沿着社会的阶梯往上爬时，如何同时赢得金钱和爱情？在她们爬的这个过程中，通常出现一些“富有的老色迷”（sugar-daddies）。这些“富有的老色迷”，通常不讨人喜欢，所以故事中会加上一些童话色彩也就不足为奇了。

鲁赫曼把《物质女孩》的片段插到莎婷演唱的“钻石是女孩最好的朋友”中，似乎鼓励我们思考这些电影之间的互文性，并注意到这些文本触及的可能范围。小仲马和威尔第的女主角为心爱的男子无私牺牲，却假装爱上对她们感兴趣的绅士。但事实证明，这些牺牲是没有必要的。电影《绅士爱美人》中，玛丽莲理智地选择了给她珠宝的富人，她选择的是她认同的人。MV《物质女孩》中，麦当娜坚持两者通吃。一个音乐录像制作人装成卑贱的牛仔，只是给她的生活加了一点调味品。这个美国人大致上相当于巴黎的波西米亚花花公子或艺术家。在塑造莎婷这个角色的过程中，鲁赫曼让我们回到童话故事的“下腹部”。麦当娜要我们相信女性沉迷于爱的幻想是一件好事，然而鲁赫曼的电影更加冷静地思考着相关的社会经济现实。他强调童话的悲剧性和讽刺性，不太赞同安·卡普兰对麦当娜电影的后女性主义的诠释。卡普兰认为后女性主义具有以下特征：一般的两极对立——男性/女性，高雅艺术/通俗艺术，电影/电视，虚构/现实，私人/公共，内部/外部——不再适用于包括《物质女孩》在内的许多摇滚音乐电视。麦当娜的MV看起来不再适合这些分类。但鲁赫曼不赞同这种观点，他认为麦当娜的MV与以前的电影依然适合上面的分类。麦当娜为女性主体提供一个更有趣的原型：女性不再被动等待王子的到来，而是主动追求女性想要的东西（因此近来她变身成一个中产阶级母亲，让人格外失望）。无论如何，在音乐录像《物质女孩》的结尾，麦当娜与她的牛仔驾车离去，坐在驾驶员位置上的是牛仔，而不是麦当娜。

康康舞曲

鲁赫曼在《红磨坊》中以多部悲剧性的19世纪的歌剧作为互文本，威尔第的《茶花女》并不是唯一一部。威尔第的《茶花女》为莎婷的故事提供了一个故事框架，普契尼的《艺术家的生涯》为克里斯廷的命运提供了

原型，还有其他多种音乐素材，如从《音乐之声》到奥芬巴赫的《康康舞曲》(Can-Can)。这些音乐把克里斯廷带进由先锋艺术家组成的图鲁斯欢快乐队中。乐队的一个成员跌落到克里斯廷简陋的阁楼，掉进他的房间时，惊喜地发现克里斯廷在热情地宣称自己是"真理、美丽、自由，特别是爱情"的信徒。尤其是这名乐队成员还发现克里斯廷神奇地唱出一首"青色山峦"，这样的歌曲是整个乐队梦寐以求的田园牧歌。他们马上确信克里斯廷就是他们乐队中的一员。莎婷依靠的是一种物质丰富但精神贫乏的生活。然而，音乐对于克里斯廷来说，却是充满魔力的万能药。他和乐队成员立即到红磨坊夜总会，寻找赞助人投资他们富有前景的歌剧——《精彩绝伦》。歌剧精彩绝伦地嵌于电影《红磨坊》之中，它是音乐剧中的音乐剧，如同《哈姆莱特》中的戏中戏。

就像玛丽莲、麦当娜和自我牺牲的维奥莱塔一样，莎婷也被塑造成一个物质女孩，而克里斯廷是一个最彻底的波西米亚艺术家，他总在场面中，却不完全加入。他既是爱伦坡与他创造的"众人之一"形象，也是欧·亨利与他创造的"游手好闲者"，他既和波西米亚艺术家结成同志友谊，又与他们保持一定的距离，这样他才能恋爱与写作。电影中多种素材通过音乐结合在一起，构成了克里斯廷所处的环境。《精彩绝伦》的音乐节奏引用了奥芬巴赫的《康康舞曲》，以及不可或缺的"欢乐巴黎"(Gay Parisian) 舞女表演音乐。这部音乐剧"如此兴奋，以至于观众不愿离席，如此邀人投入……以至于它将演出50年"。电影中的《康康舞曲》，并不具备19世纪到20世纪之交舞蹈音乐的特点，而带有20世纪到21世纪酒吧音乐特点，糅合进去的戴夫·彭萨多的歌曲《果酱夫人》(Lady Marmalade)，此曲是美国排行榜上百首流行金曲之一，并获得了2001年格莱美最流行音乐奖。在电影的叙述层面上，可以说是叙述促成了电影。这里确实有两个层次：一个是正在排演的歌剧《精彩绝伦》，另一个是排演的日常生活。在《精彩绝伦》排演期间，男女主角陷入了爱河，但他们很担心公爵撤回对《精彩绝伦》的投资。

当歌剧《精彩绝伦》第一次在《红磨坊》电影中排演时，只不过是临时编造的幻想，是用来消除公爵在莎婷的闺房里发现克里斯廷时引出的怀疑。然而《精彩绝伦》一开始，就与艺术想象是无中生有的这一观念背道而驰。经过激烈的辩论后，《精彩绝伦》最终成了一部以印度为故事发生地为背景、以印度土邦主为主角的歌剧。这个印度土邦主追求迷人的歌

妓，但歌妓却与一个穷酸的西塔琴师相爱。由克里斯廷负责整个故事情节的编导，很快在《精彩绝伦》排演中，歌剧与他们宿命般的爱情融为一体。只有经历在红磨坊“真实”世界中发生的事情，克里斯廷才能找到灵感。《精彩绝伦》的灵感来自他与莎婷的爱情，这样的后果是他强迫莎婷活在他导演的故事之中，她的生活和她的艺术在电影中合二为一。但是，无论是在歌剧《精彩绝伦》中，还是在电影《红磨坊》更大的故事框架中，莎婷都没有跟“王子”出走。因此，在两个戏中，莎婷都必须死亡。

电影的双重层次不仅抓住了波西米亚艺术家生活的困境，更反映了险恶的性别化压力。如何将艺术与生活结合起来？如何将精神生活与物质生活结合起来？如果不从别人的“真实生活”中获得灵感，将怎样进行艺术创作？仅仅根据艺术理想，如何在现实生活中生存？换句话说，在艺术中，如何抵制越来越强大的经济霸权这个现代生活的标志？《红磨坊》的立场表明，在经济霸权中不可能让女性扮演缪斯。然而，对男性波西米亚艺术家来说，这是简单的精神压倒物质。电影展示了人物的经历和心灵的转变。电影中最突出的是凯莉·米诺格歌中光怪陆离的绿仙子，以及振奋人心的夜总会场景。在这里，我们还应该提到歌曲《果酱夫人》中的一个合作者——克里斯蒂安娜·阿吉莱拉。《果酱夫人》是她首次突破单一类型的代表作品。《瓶中精灵》的歌词迎合了麦当娜在她电影中试图表达的主张——人作为欲望的对象，她有权在爱情中作出自己的决定：

如果你要和我在一起
是要付出代价的
因为我像瓶中精灵
要用正确的方法来释放我
如果你坚持要和我在一起
我会让你梦想成真
你要留下深刻的印象
就像你的吻
(http://www.caguilera.com/caguilera.html)

电影《红磨坊》充斥着物质幻想，而歌剧《精彩绝伦》的场景接近于印度式的极乐世界。印度缀满宝石的象形建筑物是莎婷的闺房，同时也是

男女主角爱情二重唱的地方，它让人们联想到充满东方异域风情的一段旅程。同时，我们还注意到《红磨坊》里的颂歌——“真实，美丽，自由和爱情”，与《毛发》（Hair，1979，Milos Forman 导演）中的颂歌“和平，自由和幸福”很接近。

然而，克里斯廷无力改写莎婷命定的悲剧。鲁赫曼似乎在暗示，无论是喝苦艾酒的世纪末先锋艺术群体，还是60年代的思想远游者，亦或是服用摇头丸的心理变态幻想者，都无法找到一个解决先锋派问题的可行办法。鲁赫曼对他们感到失望，出于相同的原因，哈贝马斯对20世纪初的历史上的先锋派感到失望，因为先锋派蜗居于他们与世隔离的小社会中，不敢冲出来战胜公爵这样的人物。

这有点可笑

对于克里斯廷这伙波西米亚人组成的杂乱班子，最根本的挑战是如何对付公爵所代表的缺乏想象力的资本主义。尽管公爵拥有尊贵的头衔，但举止并没有表现出一点贵族气质。相反，他首先是马基雅维利式的商人，是投资红磨坊《精彩绝伦》盼望得到合意利润的投资商，即使这个利润是要求莎婷专心爱自己。正如人们预期的，公爵的主要性格是通过音乐表现出来的。最引人注目的是他完全没有艺术想象力。当他第一次在厢房的换衣室里拜访莎婷时，他亲吻了莎婷的手，并学着莎婷刚刚的表演，对莎婷呢喃：“吻手是高雅的欧洲风范。”他和克里斯廷都模仿别人的歌曲，但克里斯廷借用的歌曲在电影的框架中是富有想象力的，克里斯廷的魅力也在于他善于把流行文化的陈词滥调，尤其是煽情的歌，弄得魅力十足，并且在很大程度上推动了电影情节。与克里斯廷相比，公爵就不具备这种能力。他甚至无法领会歌剧《精彩绝伦》的双重含义。只能由一个二流歌妓向他挑明：“身无分文的作家，啊，我说的是，身无分文的西塔琴师。”

与公爵的缺乏艺术想象力相比，电影关键的情节是它后面的同性恋表演。男伙伴和女伙伴一起在夜总会里随着音乐的节拍手舞足蹈，电影同性恋的底色在麦当娜的《宛如处女》（Like a Virgin）的旋律中逐渐变得清晰。《宛如处女》是濒临破产的红磨坊老板西勒德试图掩盖莎婷缺席，突然蹦出的借口。在滑稽拙劣的模仿情景中，西勒德和公爵疯狂地嬉闹。这

是对原来的音乐录像中麦当娜受诱惑的场面之戏仿。在《红磨坊》里，这首歌成为公爵同性恋女角的音乐标志："我心里的感觉，的确有点奇怪。"克里斯廷第一次给莎婷唱《你的歌》，表达他对莎婷的感情，然而，公爵一再回到这句词上，他想表达他也属于演出歌剧《精彩绝伦》的先锋派艺术家的团体，尤其是他想和莎婷走到一起。鲁赫曼原本打算安排克里斯廷对莎婷唱小夜曲，主要唱巴里·曼尼洛、奥利维雅·牛顿－约翰和卡彭特兄妹的歌曲，但他并没有这样做。相反地，鲁赫曼把这些歌曲拿给公爵演唱，在克里斯廷和莎婷爱情的背景下，公爵用这样的方式来表演，意味着希望产生浪漫异性恋的结合，同时也可以影射《你的歌》作曲者之一，将此歌变成大热门的埃尔顿·约翰取得的那种男扮女的效果。

《红磨坊》这一部音乐多变，叙述多层的电影，所表达的残酷现实，是资本主义生产固有的价值观，不仅与"真爱"（更不用说，美与自由）相对立，而且还阻止同性恋欲望的表达。为什么公爵对男主角没有好感呢？事实上，他很容易做到这点的。电影里公爵第一次出场时，他与克里斯廷背靠背地坐着。他的动作仅仅是转过身跟克里斯廷借一块手帕而已。尽管《红磨坊》提供并确实鼓励一个宽松的社会环境，但公爵也只能渴求他能拥有的东西，他不能想象占有一个白人男子。

因此，《红磨坊》重申这样的警示：现代社会依然是一个由男性主导的社会，一个冷酷和残忍的社会。在男性主导的社会里，女性仅仅是作为男人想要的财产而已。女性被不是真正男人的男人无情地"开采"，而死于可怕的疾病（潜台词是艾滋病）。这个世界没有人会相信童话，无人能盼望躲开粗俗的商业主义。鲁赫曼的警告是：王子不会来拯救你，但公爵会来。你也许不喜欢这样，不过你可以得到的一点点安慰是导演也不喜欢的。

戏必须继续演下去

《红磨坊》似乎在暗示着唯一的答案是将商业和艺术整合在一起，架起生活与艺术之间的桥梁。《红磨坊》提供给我们的唯一希望是它的美学效果，尤其是电影美学。《红磨坊》玩的是艺术电影的意义。这是一个富有想象力和创造力的艺术产品，它促使我们去思考生活，思考我们在允许

的社会结构中，得到什么样的性别身份（不管如何理解“我们”），思考在历史上重新兴起并重新表意的各种艺术，这些艺术和社会结构会如何相互作用。

正如我们所看到的，意大利歌剧、音乐剧、音乐录像、以及莎士比亚，这些艺术形式在《红磨坊》互文网中拧成一股。有些人认为：莎士比亚和意大利歌剧的相似之处，同样适用于音乐剧，它们曾经属于俗文化或流行文化。在19世纪的美国，它们渐渐被吸收到高雅文化之中，这个发展详细地记载于劳伦斯·莱文《高额/低额》（Hightbrow/Lowbrow）一书中。质疑高额和低额之区别，是历史上先锋派的特权，如杜尚的“现成物”艺术。因此，鲁赫曼的《红磨坊》中加入了哈贝马斯关于娱乐产业全球化的批评，尤其是对音乐产业的批评。也就是说，在《红磨坊》里，鲁赫曼提供给我们的是哈贝马斯式的当代物质世界批判观，他切中要害的批判了特殊社会历史条件中艺术与生活的转换，正如我们在电影中看到的音乐剧层次，并且这部电影也是一种文化批评，这种批评让我们注意音乐录像美学的政治性，让我们明白这些社会条件不仅没有消除，反而是爆炸性地扩大了雅俗鸿沟。

音乐录像与音乐剧电影的不同之处在于，音乐录像挑战了表现手法的“自然性”或者“真实性”，暴露在表现结构之外或之上发言立场的错觉。像卡普兰那样的评论家认为：“当代摇滚音乐的整个领域本质上是后现代的……因为MTV自觉再现了摇滚音乐的整个历史”，重点在于说清，“后现代摇滚音乐并不是以某种固定风格为特征，而是以融合多种风格为特征，这些风格都成为可选用的制作方式”。因此，从这个意义上说，《红磨坊》被某些人评为“教科书式的后现代作品”。然而，这样的一个评价，尤其当它被冠以“在最差的地方”时，并没有涉及多元风格混合，以及其制作选择的手段和目标，而这正是这部电影要求我们思索的地方。正如一个批评家的警告：“尽管航船的管弦乐队远比鲁赫曼的电影配乐更高雅更悦耳，但你最好携带晕海宁或者其他的抗晕海药，看这部电影等于穿越暴风雨激烈的大西洋”。然而，另外一个批评家注意到，与故事情节相比，导演似乎对电影的艺术技巧更加感兴趣。爱人的脸部、亲吻、脸靠脸的急切呼吸热切的特写镜头。几乎每个人都有特写镜头……像瀑布一样五花八门的剪辑和并置——看来这是导演真正想令观众仰慕的东西……电影的前十五分钟左右，无穷无尽的、源源不断的华丽场景、影像和壮观的歌舞表

演使得观众晕眩。鲁赫曼并不是出于好玩目的而冲撞观众使他们失去平衡，而是紧紧地抓住观众的注意力，使他们融入到电影情境之中，参与到整个观看的过程中。导演实际上是在激发观众去识别“话语立场在表现结构之外，或者超越了表现结构的错觉”，以及这种错觉和娱乐电影技术之间的联系。一边是令人晕眩的场面，另一边是管弦乐队的表演及歌舞表演，可以看出这些场面对观众的影响。从这个方面看，如果观众不熟悉音乐电影美学，就不可能有更深的思考。

音乐录像和后现代文化的独特性，在于它们反映了自己制作的技术。不仅是因为其叙述方式不像音乐剧（在音乐录像中，一个故事可以压缩在一首歌里），它们更让人注意的是其构造过程和片段组成，也让人注意所讲述的故事中的人物塑造过程。音乐电影一般都有歌手出场，反映了音乐制作的方式，也包括了角色扮演。例如，在麦当娜的 MV《物质女孩》中的老色迷假装成一个贫穷的牛仔，其实，他是一个制片人。这种音乐方式强调身份构建和展演本质：今天，现在，我是谁？明天，下一年，我又是谁？强大的或者说有趣的后现代艺术优势来源于这样的过程：音乐电影体现、附和和鼓励了“自我”多变的持续地重塑，在机械复制及技术角度，自我生来多变。所有的突变的多样性都是有可能的，不存在稳定自我，取而代之的是多样的身份。音乐录像，扩大言之也包括《红磨坊》，它们对女性认同的自我损害，比迪士尼童话电影或者 20 世纪 50 年代的音乐剧少一些。一个人可以选择他自己想要展现的身份，或至少思考他是否有能力做这样的选择，并且找到阻扰他做这样选择的因素，而不是像诺尔玛·琼·贝克（梦露原名）那样只能做玛丽莲·梦露，这个女人的故事结局并不完美。你放心，麦当娜的故事的结局也不会完美，因为麦当娜不是缺乏行动能力，而是缺乏艺术想象力。

第二辑

音乐和电视

美国警匪电视剧主题曲的风格描述

（美）罗纳尔德·罗德曼
(Ronald Rodman)
陆正兰 陈 洁 译

电视主题曲

在电视音乐中，主题曲最令人难忘，因此它成了电视研究中最突出的话题之一。电视史上，节目的主题曲是节目中的重要成分。美国重要的作曲家，像阿隆·科普兰、理查德·罗杰斯、贝纳德·赫尔曼、亨利·曼西尼，拉罗·西夫林等，分别为《游乐房 CBS》(*CBS Playhouse*)、《海上的胜利》(*Victory at Sea*)、《阴阳魔界》(*Twilight Zone*)、《彼得冈恩》(*Peter Gunn*)、《碟中谍》(*Mission Impossible*) 等电影创作过主题曲，也创作过电视节目的主题曲。然而，事实证明不是一定要模仿大型音乐才会被记住。电视主题曲，已经从对经典影视大片的模仿应用，发展为吸收对爵士乐、叮砰巷曲（Tin Pan Alley）和其他流行风格。在某些情况下，主题曲和歌词结合得非常完美，赛过了广告音乐，以至于节目过去了二十年、三十年，甚至四十年，观众仍然能记住。比如，《亚当斯一家》(*The Addams Family*) 的主题曲，常常会出现在美国运动赛事中，《布雷迪一伙》(*Brady Bunch*)（故事里有一个叫布雷迪的人）的主题曲，经常成为滑稽模仿的题材，这些都留在了美国传媒的历史中。

电视主题曲之所以重要，原因之一在于它是一个完整的音乐作品，以

音调、动机为单元，展示了某种音乐轨迹（开始、中间和结束），在音调与主题上收结完美。此种音乐的“完整性”在电视中很少出现，通常随着播放图像的变化，展现的音乐片段有长有短。完整的主题曲是一个功能性的工具，为音乐在广播和电视叙述中打开一个自由空间。电视主题曲重要性的另一个原因，在于它展示了电视文本本身，以及其文化话语背景下的结构和语义等多方面的功能。电视文本在几个不同模式下发挥的作用，与查尔斯·莫里斯所形容的“描述”过程很相似。下面，我将分析电视主题曲是如何通过电视文本模式体现出来，它的表意又是如何与莫里斯的“表意模式”相联系。在本文中，我将以20世纪八九十年代美国警匪剧的主题曲作为分析案例。

电视文本模式和表意模式

电视文本功能通过三个有区别的模式表现出来：技术实践，叙述和互文性。技术实践和叙述属于“内部”形态，它们通常处理电视文本播出的显露方面。实践技术模式包括一个电视文本的所有方面，镜头、灯光、化妆、编辑、声音设计、音乐、背景、导演、制作等。叙述模式是实践模式的子集，也就是节目中栩栩如生的故事世界。它包括虚构人物（文本世界中“真实”演员的生活），故事情节，剧本叙事结构和脉络（其中的电视剧，通常按照托多罗夫指出的平衡—冲突—恢复平衡的模式展开情节）。互文模式是外部的，是指所有被带入的能解释文本内部的东西。互文性包括电视、收音机、电影院播放时的其他媒介文本，也包括更抽象更广泛的分类，比如叙述类型，流行的社会风俗，社会历史。换句话说，互文模式是“互文”中真正的“文本与文本”的比较，也包括观众的话语。电视观众是三种模式的阐释者，也是互文模式的一部分，他们在内在模式与互文知识之间进行一种协商解码。

电视主题曲在三个模式中的相同作用是：它是技术实践、叙述、互文的能指。同样，电视主题音乐是莫里斯认为的“多情境”符号，也就是说，符号在多个表意模式中运作。在技术实践模式中，电视主题曲起着“守门”的结构功能，以划分节目的开始和结束。在节目开始使用主题曲是戏剧、歌剧和电影中上百年的传统。在这个传统里，音乐起了戏剧作品

引子的作用，似乎在提醒观众找好位置，舞台（屏幕）上要开始演出了。在剧院和电影院，音乐响起时，灯光开始变暗。电视中的主题音乐和技术实践作用一样，也要避免室内光线以及其他一些分散观众注意力的潜在干扰。此外，在电影和戏剧中，观众通常会看到一个完整的叙述事件，但在电视剧中，常插入商业广告、节目预报、新闻短播等等，它们常连续在一起。这种连续被雷蒙德·威廉姆称为“电视流”。因此，电视主题曲的另一个附加功能是把“电视流”的各个部分区别开来。

电视主题曲的“守门”结构功能（为了引起正在观看的观众的注意），也是电视叙述模式的一部分，可以透露叙述类型、节目类型的信息。喜剧节目的主题曲听起来很“好笑”，反之，电视剧倒常有“严肃”的主题曲。但观众不能直接从电视主题曲中获得信息，观众随着节目的不断演出，将叙述的人物、背景、故事情节与反复出现的主题曲相结合，形成一种符号联系。电视主题曲同歌剧、电影中的主旋律一样发挥着相似的作用，指示着电视节目情节。

最后，电视主题曲按照互文模式把音乐风格、电视节目与不同的观众人群联系起来，美国传统电视把观众的目标锁定在中产阶级白种人身上，这一群体有可支配收入，因此，许多节目的音乐风格都为迎合这一类人群而设。到光缆时代，美国电视市场更加分散，不同群体观看不同节目，音乐主题也应用大众风格，以迎合不同群体的口味。

电视主题曲在三个电视文本模式中不同的作用是术语与电视叙述的“表意模式”明显不一致，莫里斯把表意模式描述为“按照最一般种类的表意体对符号进行区分”。他用术语区分五种表意模式：三种主要“符用符义学”模式，指称（陈述）、评判（价值判断）、指示（命令），和两种次要模式，识别（时间和空间定位）和形成（语境功能如连词、量词和其他功能词，以及标点符号）。

莫里斯也意识到了一个陈述可以包括多个模式。比如句子“这是一只鹿”，既是一个指称（把一个客体看作一只“鹿”，而不是一只“熊”或“狗”），也包括识别（当陈述“这是一只好鹿”时，同时也就识别出这是一只有感知的鹿），还包括了“评判”和“指示”模式。莫里斯称“描述符号”，应被看做在认知模式和其他模式里体现出来的“复杂符号”（或者复杂性符号的合成物）。描述符号是常用的一个模式，比其他模式更容易看成是普遍模式。比如，“这是一只好鹿”，会是一个“评判性的描写，”

因为表意性的普遍模式是评判性模式。

莫里斯的表意模式可以应用到音乐上，尤其是电影音乐和电视音乐中。当音乐与可视图像相结合时，音乐能起到识别、指示、评判和说明图片的作用。如上面所提到电视主题曲的识别作用，在节目之前或节目开始时，音乐响起就能识别出节目将要上演。亚历山大·克里奇为《星际迷航》（*Star Trek*）所作的主题曲，在开始时就起了识别的作用。电视主题曲的作用犹如电影、歌剧中的“主调”一样，是一个识别符（或称指称符），以此来识别这个节目。每周（或每天）在电视节目中重复出现，就与音乐及节目内容产生了一种识别关联，这种识别模式在技术实践模式里发挥着重要作用。

当电视主题曲在多种表意模式下发挥作用时，它便成了“描述符号”。一首电视主题音乐识别一个特殊节目，也作为一个指称符发挥作用，它能确定节目的特殊风格，是喜剧或者悲剧，是系列片还是独立剧。主题音乐能通过音乐风格及相关内容来暗示地点或时间段。比如，电视可能使用某种乐调（吉他、口琴、班卓琴或管弦乐编曲）来暗示 19 世纪的美国社会。主题曲也指明（或者暗示）节目是喜剧、悲剧，痛苦或感伤。亚历山大·克里奇给《星际迷航》所做的主题曲，传递出“企业号”航天船人员的英雄主义精神，同时也表达出他们的太空旅行是为了追求自由。因此，指称模式在电视的叙述领域内发挥着重要作用。

识别和指示模式的例子表明，电视主题曲如何在技术实践和叙述模式下作为描述者发挥出的作用。如图表 1 中所显示的一个描述模型：

图表 1 显示出作为技术实践模式中的主题音乐在识别模式中发挥的作用，它在叙事模式中也指定了某些方面。此外，主题音乐在电视的互文模式下也充当了评价符或者指令符。在这个模式里，主题音乐与观众的音乐品味、欣赏习惯相关；反之，观众又利用音乐的社会角色来阐释音乐。以下讨论的三部警匪剧的三种表意模式都遵循着故事情节的脉络。不过首先，我们必须解释音乐或音乐风格研究中的“表意体”（significata）。

主题风格

伦纳德·拉特纳、科菲·阿加乌、和雷蒙·莫内尔将音乐主题风格看

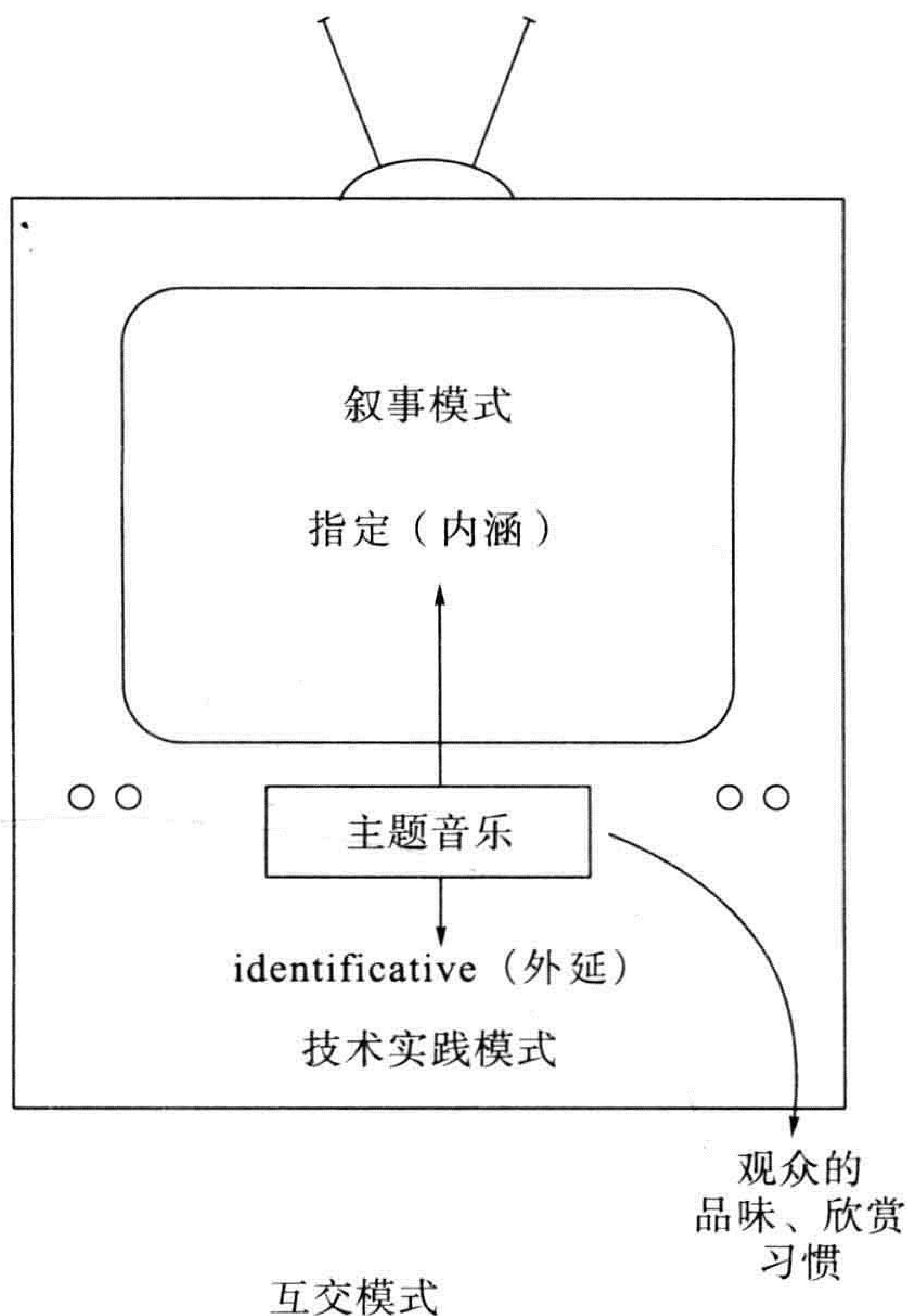


图 1　美国电视警匪剧中主题曲的风格和描述

成是经典音乐范畴，阿加乌把主题定义为音乐符号，因为音乐符号把音乐语法（音符、节奏等处理）与文体标签联结到一起，创造出音乐话语，这种符号为描述相关音乐表意的不同种类和层次提供了一个框架。同样，莫内尔讨论的主题曲与音乐对象有关，“主题曲是一个必要性的标志，习俗规则制约着它的标志性或指示性特征，然而，从主题曲的普遍特点来看：这种特征集中在要表达内容所指示的层面，而不单是内容的本身。”所以，莫内尔强调主题曲有两个重要方面（1）主题曲结合了音乐与非音乐的思想；（2）这种联结必须被生产它的文化所识别。在莫里斯的术语中，主题曲是“语言符号系统”，或多情境符号的设置，这些符号为“阐释家族”成员所共享，但每个成员能指的结果都不一样。在这里的操作性概念是指有能力的观众能够识别出来的音乐风格，而这音乐风格本身变成了其他事物的能指。

这个主题观念在整个音乐史上都是普遍的。18 世纪雷特纳的音乐节目就是一个很好的例子。除了雷特纳的节目主题，还有作曲家为电影或者电

视音乐所作的曲子，表演者通过表演提供了这种暗示。对于无声电影，搜集到了如由埃尔诺·雷皮写的《电影音乐百科全书》(1925)，里边涉猎早期保存的音乐作品编目，比如“爱情的模样”“追捕”“险恶”“飞机”等等。这些主题曲在剧中置于显著地位，键盘乐器伴随着剧情的演奏都是有所暗示的。雷皮的百科全书列出的题目，至少说明荧屏音乐的两种表现模式：通过相关客体（飞机、火车、马、狗等等），地点（古老的西方，中国，爱尔兰等等），动作（追逐飞驰），或无动作（安静、安详等等）；一些评价符号如“英雄主义”“邪恶”“神秘”等等，也是指称性的，与部分观众的渴望结果相关，观众渴望看到这样一个叙述，如英雄战胜恶人，这与他们崇尚的观念相关。

最近，菲利浦·塔格在电视模式搜集上做了范围很广的研究。德嘉“情绪音乐”的来源是电影音乐的片断，包括一些不太有名气的电影，即所谓“制作”或者“馆藏”音乐。制作室档案库将这些低成本电影和电视剧节目分成三类（1）结构功能（介绍、过渡、结尾等等）；（2）流派/乐器（行进模式，舞蹈，赞歌和古典音乐，爵士风格等等）；（3）内涵功能（动作，喜剧，惊险，戏剧化，怪诞等等）。塔格的分类可能与上面描述的三个电视模式相一致，结构功能分类与技术实践模式相关，内涵作用与叙述模式有联系，风格或者派别分类和互文模式相似，描述电视节目涉及到文本外部，深入到观众将电视节目联系到社会语境的能力。

电视警匪剧体裁

美国警匪剧的主题曲是阐述电视音乐的好例子。杰瑞米·巴特勒把美国警匪剧描述成一个体裁，这个体裁用肢体动作语言把各种各样的社会事件联系起来。这一电视主题曲的风格突出表现了社会责任感与个体自由间的矛盾冲突。我们习惯用超群智慧，超常勇猛等等来描述“好人”（警察），他们追查破案，制服“坏人”（罪犯）。警车（或者摩托）、制服、证章和38口径的左轮手枪，这些叙述标识，都是属于警察身份的符号，这些符号互相阐释为一个主题思想，即警察是“好人”，犯罪不能不受罚。整个美国电视史上，警察都被墨守成规地描述成某个州的雇佣者，因此一定要遵守社会规则。他们不同于神探，神探通常是古怪且有魅力的，（经常）

采用超越法律限制手段解决问题。因此，警匪剧一直在努力挣扎，适应表意的评判模式“好就要表扬，坏就要惩罚”。

警匪剧的主题曲起描述符的作用，确认评判性的叙述主题也即是好人战胜坏人。风格加强这一评判性的模式，但是通常在其他表意模式中这样做是为了通过描述显现出来。电视主题曲中采用特殊风格的主题（所指对象）就是把瞬息万变的表意可能引导到不同的表意描写类型。下面以 1980 年到 1990 年的相关电视节目为例进行说明。

指示性描述符号和多文化警察：《纽约重案组》

1994 年《纽约重案组》（*NYPD Blue*）开始在美国广播公司（ABC）的电视网播出，这篇文章也就是那时酝酿创作的，主题曲由麦克·波斯特创作，他是著名的影视作曲家，已经创作过许多电视主题曲，包括《启示录》（*Rockford Files*）、《天龙特攻队》（*The A Team*）、《希尔街布鲁斯》（*Hill Street Blues*）和《法律与秩序》（*Law & Order*）等等。这个节目在前几年因为剧中过多的血腥尸体和裸体镜头而声名狼藉，但这都是些场景，在节目中所涉及的情节台词没有实际的暴力，也没有犯罪调查，而是纽约警察分局普通警察的日常生活和办案细节。《纽约重案组》的主题歌包含着几个风格的主题，既有德嘉的叙述分类的“暗示”，也有他的风格/流派分类。图表 2 是一个特殊的主题曲。

主题曲开场有三层节奏模式，鼓声让人联想到非洲或者亚洲（的确镜头表明这声音是纽约街道上的亚洲鼓手），伴随着这一狂热的鼓声出现了纽约的城市风貌：地铁和各种街道景色。序曲之后，由合成器演奏的旋律开始，它模仿双簧管与英国管的音色缓慢行进。D 大调旋律，A 音上加延长踏板。伴随着音乐，人物在画面上出现，有的在街道上，有的在办公室里。引入人物后，鼓的音量提高，更多的城市景象出现，其中有中国人庆祝新年的队列方阵，也有亚洲鼓手（可能是日本太鼓［Taiko］）的短镜头。D 调上旋律，随着地铁场面的消失而逐渐隐没，这是由声音和画面组成的开始部分。

劳伦斯·克雷默曾用叙述模式分析过《纽约重案组》主题曲的作用。他引用三段形式设计模式（ABA），加进其他两个叙述模式。A 部分引进

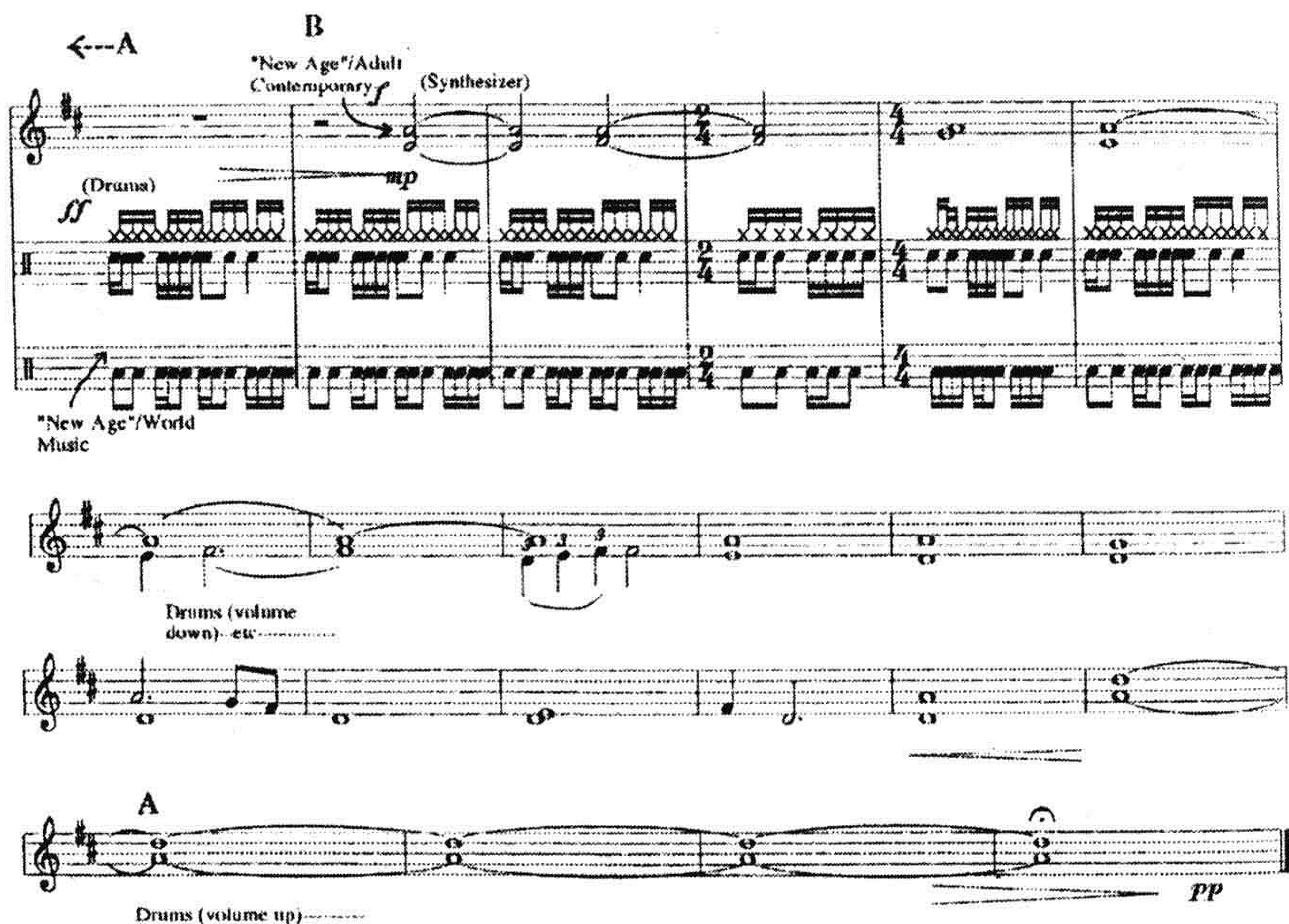


图 2

了主题，组成了一个微弱的抒情诗调背景，听起来像集体击鼓。A 部分传递了大城市的不和谐音，“音乐和视觉效果”重新组合了一组模糊的隐喻：现代大城市丛林、机器、社会不和谐都是通过声音反射的。B 部分比较抒情，然而，“……从混乱中得到放松，似乎是为了缓和 A 部分的音量水平和鼓的复杂活动，暴力、城市混乱，这些都是顺着电视主题的要求。B 部分静态旋律随着鼓的音量减小（此时听起来是伴随着主题曲的旋律的节拍，而不是随机的鼓声）”，提供一个从这一暴力中得到暂缓的机会，此旋律是平静的，声音里含着忧郁。

克雷默的分析显示，电视主题曲即使不是“故事”的一部分，它也能体现一个电视的叙述模式，按照塔格的“暗示分类”来讨论《纽约重案组》的主题，他把主题设想成“指示描述”来确认节目，建立节目的叙述冲突（警察和城市）。这鼓声指示了城市生活的骚乱，因而更平稳的 B 部分（英国号）表达了动荡的缓解，压迫的释放。在克雷默的 A-B-A 即“动一静一动”模式中，喧嚣的城市最后平静了。A 部分“动”的指示，把电视节目中城市的混乱和罪行归于活动和暴力。相比较而言，B 部分的英国号是“忧郁的”或者“感伤的”，描述了一些人物角色，电视连续剧里拼命努力的警察平息了混乱。后部分开始，鼓声与旋律的音量水平相配

合，这种旋律暗示了叙事冲突中人物角色的命运。以上主题曲指示了节目中的叙述世界，既有纽约的犯罪暴力，也有像电视连续剧在节目开始前的个人生活画面。我们通过开始场面看到了纽约城市的混乱，也通过亚洲鼓持续不断的声音暗示了这座城市的喧嚣。当暴力形象让位给正面人物时，忧郁主题曲出现，描写了个人的斗争、悲剧以及人物冲突。

克雷默把《纽约重案组》的主题曲当做指称描述符的分析是很有说服力的。然而，这些指称性的情绪类别，不能穷尽电视主题曲的表意模式，更不能完全表达主题曲的电视叙述模式。主题曲至少勾勒出两个风格，两者都直接承担叙述。如上所提到的，鼓的声音像亚洲或者非洲的，鼓的外形不是西方鼓，而是日本太鼓，然而，鼓代表一种"世界性"的音乐主题。而风笛演奏的合成旋律，由于它的静态品质可能被称为"新世纪"(New Age)。"新世纪"是一种风格，包括世界各地的音乐（尤其是非洲、印第安、亚洲）、电子声、环境声、融合爵士（jazz/fusion）、冥想音乐、乐器和空间音乐。《纽约重案组》主题曲是一个有趣的合成，加入了"新成人时代""世界音乐""新世纪"的器乐次体裁、非主流风格的"新世纪音乐"等等。《纽约重案组》演员表里有少数种族的人物（黑人、南美人、亚洲人），同时也演绎了不同人群的生活方式（包括同性恋），许多故事情节都涉及少数种族，不同生活方式的群体产生相互压力，这一风格深深印入主题，帮助引出叙述部分。而对不同人种、不同人群来说，警察的工作就是作为社会监护人把他们团结起来，这是节目评判的积极信息。

其次，在叙述模式里作为指示性的描述符这个功能，"新时代"主题（尤其是"当代成人时代"的综合主题），迎合的是20世纪90年代中期白人中产阶级观众，部分电视出品人为了吸引和确定一些固定观众，会让节目中的音乐具有特殊的流行风格，这是个预谋性的策略。《纽约重案组》的片头曲是为中产阶级中青年设计的。在叙述层面上，警察是"酷"的，因为相关的音乐风格是"他们"喜欢的，然而，这超出了克雷默的故事描述范围，《纽约重案组》的"新世纪"和"当代成人时代"音乐风格是非叙述的，已经延伸到了电视的互文性里。因为这一类观众认同这个主题，也就认同了为迎合警察而设的相关主题音乐。

指定性的描述符号和形象模糊的警察：《M特工队》和《迈阿密风云》

纵观这个体裁的历史，大部分美国警匪剧都是为吸引那些白人中产阶级中青年观众。美国警匪剧的主题曲倾向于当时的主流“流行”类型。尽管如此，在美国电视历史上，一些警匪剧也在尝试不同体裁的音乐类型，其中一个剧目就是《M特工队》（*M Squad*）（1957），这部电视剧的主题曲是爵士/蓝调这种很流行的风格，音乐就像《法网》（Dragnet 1951）里军人整齐的步伐声。《M特工队》最醒目的是暴力主题，好莱坞壮汉李·马文塑造了弗兰克·贝列尔，一位衣着朴素的芝加哥侦探形象。像喀斯尔曼等所描述的那样：“……杰克·韦布在《法网》中，用一种毫无表情的声音来叙述剧情，而《M特工队》则突出激烈的身体搏斗、汽车追逐、不停息的枪战。”

在第二季节目中，斯坦利·威尔逊所有的战斗主题曲由康特·巴锡谱曲。巴锡决定试用爵士/蓝调主题，此类主题曲曾在美国侦探类节目中取得巨大成功。值得注意的节目还有《彼得·根》（*Peter Gunn*），以蓝调风格为主，由亨利·曼西尼谱曲。从互文观点看，巴锡的主题在1950年表现了有创意性的警察形象。19世纪50年代，爵士卷进了流行体裁，创造了新颖奇特的“博普爵士”（be-bop）或者“蓝调爵士”（blues）。因为摇滚占据了流行音乐至尊的地位，古老的流行音乐坚持着叮砰巷曲（Tin Pan Alley）的风格，爵士因为过于成熟而边缘化。巴锡的蓝调主题的复杂正适于这个节目，这种曲式也适用于侦探类节目。

巴锡的蓝调主题体现在如下几种模式中。首先，它的叙述形式适用于大城市警察剧，爵士和蓝调被认为是城市歌曲。其主题也通过相关爵士和反文化影响在叙述中举足轻重。弗兰克·贝列尔不再是杰克·韦布在《法网》（*Dragnet*）里描述的有效率的警察局官僚，而成为了一个多姿多彩，脾气暴躁的自行执法者，他把警徽作为随意施行暴力的许可证。这样一个反文化人物，很不一般。此人物形象的陌生感在1950年的警匪剧中是很新鲜的。

在《迈阿密风云》里也有一个相似的音乐意义效果，这是一个关于两

个警察的故事，桑尼·克罗克特和里卡多·塔布斯。他们的工作是在迈阿密做卧底，乔装成烟商。他们拥护正义法律，但伪装成坏人，穿意大利品牌服装，戴瑞士金表，抽进口高力的香烟，出入声色场所。正如巴特勒说："克罗克特和塔布斯做卧底太久，很难与坏人区别。"马克和汤姆森（1992）指出，"……比起好人来，坏人总是穿好衣、开好车、吃好的，玩女人……克罗克特和塔布斯玩出了恶魔幻想，完全违反体面人物的标准"。特纳和斯普拉格指出，角色上的歧义也变成故事上的歧义，在情节里，好人不总是最后的胜利者。

《迈阿密风云》被认为是对从1981年开始的音乐电视（MTV）热潮的回应。NBC执行官布兰登·塔奇科夫提出这个构思时，制作了一个题目叫《音乐电视警察》（MTV Cops）节目。节目使用大量音乐视频媒介，但它也受"黑色电影"（film noir）的影响，大多数的镜头以颜色或者拍摄角度引人注目。与音乐视频相似，每一个片断中，大部分可视图像都伴有流行歌曲。

节目的主题曲和背景音乐由简·哈默创作，他是捷克出生的艺术家，在管弦乐团做键盘手，与吉他手杰夫·贝克在同一个管弦乐队演出。哈默是好莱坞的局外人，但他把新鲜方法带到了节目中：使用"硬摇滚"风格，给节目主题创造出新意，就像《M特工队》的爵士乐/蓝调的主题在50年代是创新的一样。一如所有的主题曲，它归属于识别模式，因为它标识的故事情节符合剧情发展。然而，摇滚风格的主题曲带了更多的叙述性。到80年代，摇滚音乐，尤其是"重摇滚"被认为是流行的，同时也被认为是"反文化"的，甚至是"庸俗"艺术。尽管摇滚很大众化，但也带有社会成见所认为的反文化色彩，如吸毒、滥交、暴力。在《迈阿密风云》里，硬摇滚的主题就暗示了底层生活状况中的人物角色，特别强调了形象模糊的英雄主义。克罗克特和塔布斯这两个人物不断地（有时怒气冲冲地）在故事里重申法律与制度，但对关于警察的社会责任的叙述，都伴有反文化的重摇滚，这种音乐强调"坏人有乐趣"。

然而有关《迈阿密风云》的歧义，远远超出了文本的叙述模式，进入了互文性。这个节目表现了视觉和音乐的艺术生产价值，主题曲显示了重摇滚的风格。一般说来，重摇滚的风格取悦的对象是青年人群（15－25岁），但也与社会的消极方面相关，比如吸毒、滥交、暴力。《迈阿密风云》主题曲在互文本性上与青年人群相关，与其他传统节目中的白人中产

阶级、中年观众人群相比，这节目已经超出了目标和阶层的限制。摇滚风格话题在互文层面上发挥作用，摇滚题目与年青的白人男性观众相关。在互文层面上，主题作为一个“指定性的描述符号”，指明了这个剧目更适合于年轻观众人群。

评判性的描述符号和高智商警察：《情理法的春天》

《迈阿密风云》善恶不分明，警察也会犯错，但都以高度艺术化的手法出现。这种局面被后出的剧目所延续，巴里·莱文森制片并编导的剧目《情理法的春天》（*Homicide*：*Life on the Streets*）（1993，美国广播公司），这个得到好评的剧目主要讲述在巴尔的摩的一群各种文化背景、各种性别的警察上下班的故事。情节包括传统警察剧的故事，有大量的调查，行动暴力和许多有趣的个人主题。这个节目不像《法网》或者《M特工队》这类传统节目关注官方人物，也不像《迈阿密风云》风格特别的暗探，它关注的是那些工作繁重、薪水低下、却用宿命的态度破解一个又一个重案的小人物。在这部剧中，警察虽是“英雄”，但却是悲剧人物，他们无法抵抗城市中不可阻挡地蔓延的邪恶。这些人物与《纽约重案组》的文化背景相似，但却是美国中低资产阶级的代表，表现了这个阶层的文化价值取向。他们是警察，他们有短暂的改善社会的良心，但大多数只是因为出身警察职业家庭（父亲/祖父是警察），或者发现这是适合他们的唯一工作。

在《迈阿密风云》里，“好人”并不总是取胜——坏人经常逃脱或者通过一个不健全的法律条款无罪释放。像之前《希尔街的忧伤》（*Hill Street Blues*）的故事情节中经常包括个人悲剧一样。在《情理法的春天》中，警察自杀成为一种社会现象，原因有离婚、长期疾病（神探弗兰克·彭布尔顿一度中风）、因犯罪行为而被判有罪（神探迈克·凯勒曼谋杀无辜嫌疑犯又加以隐瞒）等等，几个主要角色甚至在节目中因为责任底线崩溃而“自杀”，罗巴兹总结了这些悲剧倾向。

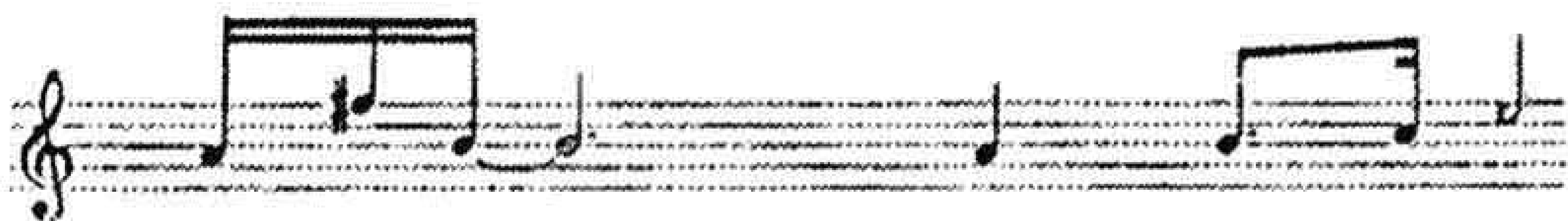
> 电视警察节目的发展暗示着将转型到悲剧……因为邪恶变得很普遍，而边界模糊，警察的弱点已经暴露在公众面前，没有什么需要掩

饰。相反他们变得更像一个人，更有人情味，因为他们有时或因道德缺失而变得更脆弱，从单纯英雄主义，高于生活的英雄品质，转向模拟更复杂的俄狄浦斯或奥赛罗的复杂角色。

从对警察的描述来看，《情理法的春天》是所有警匪剧中最悲惨的警察故事。采用的技术实践模式和主题音乐，使这个悲剧带上了纯艺术性。这个节目因为创新的视觉效果，如手动摄像和剪辑而受到好评。像《迈阿密风云》一样，这些视觉技术创造了纯艺术悲剧性主题，如同古希腊或者莎士比亚悲剧。

此剧主题曲反映了纯悲剧艺术的感觉，却没有《迈阿密风云》的歧义，主题曲是由汤姆·哈伊杜和安迪·米尔本以合用的艺名为“*tomandandy*”创作的。主题曲是音乐拼贴，经常使用电子仪器和电控的环境声。主题谱稿见图3。

Panflute:



Synthesizer



Percussion



图3 《情理法的春天》主题音乐的表现谱

此主题曲由几种主题风格拼贴，非洲鼓和排笛象征着“世界音乐”，扭曲的电吉他指明“摇滚”风格。不像《纽约重案组》等过去的警匪剧，主题音乐采用同样题目，《情理法的春天》之音乐拼贴的本质在于引起注意，引起后现代评论对以往警匪剧的关注。此外，还加上转动唱片的摩擦声，指明了说唱、嘻哈、扭曲的电子乐等风格，这都超出了流行音乐行列，而走向了先锋音乐。

在《情法理的春天》一剧的叙述中，主题曲暗示了“街道生活”，叙述画面是嘈杂的巴尔的摩。排笛、转车的嘎吱声和非洲鼓等显示了多种族，电子合成器长久持续的音调，表现了戏剧节目内容，预示不吉祥和普

遍的邪恶犯罪行为。电子声，包括电话蜂音器，表示警察局不停地接电话(不断地有要破的案子)。

主题曲表明了这一嘈杂的故事世界，就像《迈阿密风云》一样，主题曲也是通过互文有了新的指涉一样，电子取样音乐和预录的环境声拼贴在一起，很有“具体音乐”的特点，不由得使人回想起斯托克豪森和埃德加·瓦雷兹这样的作曲家。这个主题曲突出了20世纪艺术音乐，把主题曲与剧目一同投入“纯艺术”的领域。然而，这首主题曲并没有与许多观众朋友产生共鸣，只能被当做电影艺术来解读。声音效果和主题拼贴的艺术可以从电视剧层次上升到电影层次，而电影一般被看成一个“更高级”的艺术。这些主题曲与不寻常的视觉效果一样，其高品格价值控制了整个剧目。因此，主题曲主要作为评判性的描述符号起作用，从而把此剧置于高于一般警匪剧的艺术档次。

结　论

劳伦斯克雷默把音乐描述成电影和电视里的一个支配力量，强加到一个文本之上，几乎排斥文本的其他特征。他论述道：“……音乐对异质混合文本是一个显著的威胁……音乐既能与万物混合，又无法真正与万物混合。在其绝对的吸收性中，音乐可以遮盖并合并其他事物，形成一个混合物，然后蒸馏为一种可理解却无法描述的精华……虽然在图像与文本、在音乐与图像文本之间总有多余物，但多余的音乐比其他东西更为直接，更为可感。”。克雷默对《纽约重案组》的主题分析集中在音乐的内部叙述成分中，我们已经在叙述模式里，把音乐归结为“指示性描写”。然而，克雷默的“音乐多余物”甚至比它所影射的要多，在叙述和技术实践里的音乐属于内文本。然而正如本文所讨论的，音乐也触及到文本以外，走向互文领域，让电视音乐与收音机、唱片、电影和其他电视节目里的音乐互相参照。因此，电视主题曲能够“描述”，借助文本外延，借助所需的内涵，也借助与文本之外的文本的指定性与评判性关联。电视主题曲是一个明显的例子，它很好地说明了克雷默的“音乐多余物”，是怎样与想象文本再次结合，在电视中达到更深层的表意——这种表意延伸到叙述之外，并辐射到文本的周边文化环境。

用属和弦和延留音来拯救地球

——论意大利电视中的动漫主题音乐

（芬兰）达里奥·马丁奈里
(Dario Martinelli)
邱 熠 译

本文主要概述20世纪70年代末到80年代初，意大利动漫主题音乐—符号学风格特征和主题。这个分析领域并不如看起来的那么小，理由有以下四个：

（1）在那些年中，意大利电视中的动漫节目繁荣，其原因可能是由社会经济决定的。20世纪70年代末，电视已经普及到意大利每个家庭，而且意大利夫妇两人都工作也是很常见的现象。动漫节目的播出在时间安排上有针对性，例如，电视台通常选择在孩子们放学后或在睡觉之前播出，从而使动漫节目成为孩子们娱乐的主要方式。[①] 这同时也为家长提供了比较合适“照顾”孩子的方式。（Pivetti：2004年与笔者个人通信）（2）与此同时，很多民办（商业）电视台也刚好在这一时期成立，动漫是他们吸引观众的方式之一。（3）动漫节目虽然在意大利电视中播放，但大多数节目是从海外市场引进的，特别是在此期间迅速发展的日本动漫节目。日本动漫的繁荣表明，它将与迪士尼公司、华纳兄弟、汉娜和巴贝拉等美国动漫巨头抗衡。（4）较之20世纪80年代以后出现的动漫主题音乐，20世纪70年代后期到80年代初动漫音乐的不同之处在于，它是一种非常精致的

① 根据笔者自己的童年经历，笔者曾经也是那种将大部分的下午时间用来看电视的孩子之一。

艺术。水平较高的作曲家创作的主题音乐，不仅仅旋律优美动听，而且用整个管弦乐队来配器。以动漫主题音乐《金刚人》（*Goldrake*）为例，[①]它由开场歌曲，结尾歌曲，背景音乐，以及为不同的角色专门设计的不同主题的音乐组成。这些主题音乐大多数是由意大利著名乐团指挥家文斯·腾佩拉所创作。歌曲由意大利国际广播公司RAI的管弦乐队的一些著名演员如朱利叶斯·法默（著名的男低音爵士音乐演唱者）以及后来的成为集作词演唱于一身的创作型年轻歌星法比奥·孔卡托等演唱。

总之，动漫主题音乐是一种集广泛性和多样性于一身的复合性艺术。动漫音乐对儿童和成年人都有很大影响，但对动漫主题音乐的研究，目前还很少，研究动漫主题音乐的学者更是少之又少。作为一个音乐学者，笔者至今对童年时候所看过的动漫节目很感兴趣。在下文中，笔者将总结自己在舞会、音乐会和电台等场合表演这些歌曲的经历，试图对意大利电视中的动漫主题音乐作一个详细分析。

动漫主题的语义目标

按普通电影体裁来对动漫进行分类的方法常常行不通。虽然很多分类具有一定的合理性，例如，将动漫节目分为科幻动漫、戏剧动漫、浪漫主义动漫等，但这种分类标准并不是最合理的。首先，普通电影的观众与动漫不一样，除了少数例外，动漫片是给孩子看的。[②] 主题音乐的信息类型、题材的选择、主题音乐排列的艺术策略，对一首歌曲来说具有重要意义。但在播放歌曲之前，我们首先应该考虑的是如何体现这些歌曲歌词的功能。

（1）以歌曲《奥斯卡夫人》（*Lady Oscar*）为例，可以看出：音步、押韵方式和其他艺术手段通常用来激发童话故事和童谣气氛。“法国宫廷的辉煌盛世，王宫中一个女孩诞生了，金色的头发、粉色的脸颊，她的名字叫奥斯卡”[③]。（2）拟声法的运用很常见，如歌曲《海蒂》（*Heidi*）：“山

---

① 大多数在意大利播出的动漫节目都与原先的标题不同。在这里，笔者指的主要是从意大利译过来的版本。

② 当然，有些成年人也常常跟小孩一块看电视。但是动漫节目的观众主要还是孩子，动漫节目对于他们来说比较容易看懂，也较迎合他们的口味。

③ 笔者的译文。有时我稍改动原文，让意大利诗中的双关语在英文中听得出一点味道。

的朋友……哞哞、叽叽 、咩咩。”（3）单音节的运用也很突出，如歌曲《洛基乔》（*Rocky Joe*）：“洛洛洛洛基，洛基，洛基乔……”。

动漫节目本身也存在着差异。据一些不确切的说法，动漫节目系列大致可分为以下三大类：男性化动漫节目，女性化动漫节目，无性别化动漫节目。当然，这些类别的划分与没有归类到这三种类型里的动漫节目没有太大的冲突。相反，事实上所谓的类别也主要基于价值观念的不同而已，在一系列的动漫节目里，通常都能体现出性别差异。表现力量的，速度的、科幻的、机器人的、刚强有力的、汽车和飞船等动漫节目的观众主体通常是为男性观众制作的。表现甜蜜、浪漫、爱情、鲜花以及温情，魔术和某种诗情画意的动漫节目则以女性观众为主。此外，男性化动漫节目通常以男性为抒情主人公，反之亦然，女性化动漫节目则以女性为主角。在歌词中，这种性别差异特征就更加明显，笔者将用《糖果》（*Candy Candy*）和《机动战士高达》（*Gundam*）里主题歌曲的歌词加以说明：

糖果是诗歌，糖果，糖果是和谐；糖果是魔法，糖果是同情/她是一种芳香可口的糖果，她神奇，她是全世界实现自由的梦想/她是纤巧的花朵，她是幸福的，因为它可以跟自己喜欢的猫待在一起。

他就在那里，他会跟我们一样，用他的强剑击败进攻的敌人，/一个变异的细胞，枪炮、不能摧毁的坦克，将会射向太空战车/你会看到，没有人可以逃得掉。

从上面所举的两首歌中我们可以看出，歌曲所体现的性别差异很明显：第一组歌词，让我们进入一种甜蜜浪漫的气氛，用的比喻是“纤巧的花朵”之类；第二组歌词，呈现的是一种宏大史诗般的氛围，用了较多的专业术语（如“细胞变异”），暗示战争爆发，并显示战争必然胜利的结果（“你会看到，没有人逃得掉”）。

这两个范畴之间也存在着很宽的灰色地带，它们具有混合的价值观。例如，在《猫的眼睛》（*Occhi di gatto*）中出现刚强中包含温柔，就像歌曲《哈尔洛克船长》（*Capitan Harlock*）里描述的一样，外星也有可能会有浪漫的故事发生，它可能是一种介于这两种题材之外的“中间题材”，也就是说，在这种题材的动漫节目里，通常不会出现那些令人不安的探险

故事、动物故事之类。在此文中没有足够篇幅讨论那个时代动漫中不符合当代标准的道德观。不管怎样，这种区分在动漫节目里确实是显而易见的，而且对年轻观众产生了巨大的影响。①

前面是概述，接下来我们将会对它们做细致的分析。不需要引用普罗普我们就可以看到动漫节目里的叙述结构②如英雄 H 努力向目标 G 奋斗：例如，为了拯救地球，为了寻找失踪的父母，为了寻找一块具有法力的石头等等。接着，他的冒险活动将会用下面的方式继续，故事里出现的片段是一个单独情节的连续片段，或是一个故事中相对独立的章节。主人公 H 使用这种方法去推动他的事业，如太空作战，旅行全球，等等。英雄主人公的做法受到 S 的支持与帮助，或者受到 O 的反对与阻挠。整个叙述过程可以用下图表示：

$$\text{主人公（+支持者−反对者）}\xrightarrow{\text{方法}}\text{目标}$$

这些系列节目的另外一个共同点，表现在它们非同寻常的叙述动势。在几乎所有动漫节目中，抽象或具体的运动成为主导因素，甚至存在理论。因此，在上图中运动就处于突出的地位。这对于细致阐释故事情节非常有益，因为它们是动漫节目在选择音乐时至关重要的环节。在筹备一首动漫主题音乐时，行动、活力、运动是选择音乐的关键词。这个原则适用于几乎所有节目，无论女性动漫节目还是男性动漫节目，戏剧的还是冒险的。虽然歌词不是我分析的主要部分，但是下面的歌曲中反复出现的词“va”（“to go”），值得分析。

《金刚人》：“走，摧毁邪恶！”

《吉古机器人》：“吉古出发了，精神抖擞。”

《银河》：“他走在这里，他就在这里。”

《糖果》：“她和她的爱猫在一起走。”

《玛雅》：“小蜜蜂飞走了，很小很怪异，小蜜蜂飞走了，开始新

---

① 在看过动漫节以后，由于产生了不切实际的幻想，有些孩子会（有时甚至会残忍地）捉弄他们的朋友。甚至有时候连家长也无法阻止他们的小孩看那些令人担忧的以女性为主角的爱情故事，有些女孩不漏一集地看具有暴力倾向的科幻动漫节目，但是家长毫无办法。

② 在这篇文章中，笔者试图从 45 个不同的动漫剧目中抽取了 50 首主题音乐作为样本，结果表明，正如上文所分析的，有时一个电视节目可能不止一首主题音乐。

的冒险，小蜜蜂飞走了，它从来不害怕。”

《阿尔科尔》：“阿尔科尔高高在上走，像鹰一样突袭敌人。”

《戈尔狄安》：“他打仗就像一头雄狮，他走来就像复仇女神。”

《冒险者雷米》：“你走在世界上每个地方。”

如果我们注意其他描写运动的词，如到达、涌现、飞翔、奔跑等等，这单子就更长。但词组“va”（“to go”）本身具有多重意义。像英语，法语，芬兰语和许多其他语言一样，在意大利语中，“va”（“to go”）不一定仅指身体运动，但也可能适用于健康，情感和一般生活情形：“come va?”（你好吗?），“how is it going”（怎样了）“comment ca va?”（怎么样?），“miten menee?”（这是怎么回事?）……此外，意大利语中，较之身体上的运动，如一个人从A地运动到B地，动词的运用与民族运动的关系更密切。这些动词同时也用来指一个积极的，有活力的人或实体（有机体或无机体）的运动。例如，“既然船已经走了，就让它走吧”，这句歌词反复出现在意大利20世纪60年代非常流行的歌曲中。这里举几句为例，20世纪80年代末意大利电视中的歌词：“意大利你好胃口，马马虎虎还在走。”这两个案例说明了“va”（“to go”）的隐喻用法。后来经过很多人推断得出，“船走了!”或许与爱情有关。“Italy that goes so-so”的本意是指意大利人勉强维持生计，尽管在生活中会遇到很多困难，但他们仍然处理得很好。这个十分简单的词组也有助于解释说明动漫节目中主角的性格特点，或皮尔斯式的“第一性”。从歌曲中，我们获得了第一层信息：我们的英雄是一个积极乐观、强壮有力、生动活泼、敢于独自冒险的人。

第一维度上的信息一旦有了保证，这首歌传达的深层含义也就有了保证。这种情况下，观众和电视节目之间以及读者和作品内容之间就会达成共识。简单地说，在某种程度上，观众（少年儿童）很想听到这样的话：这些奋勇拼搏的英雄就是他们的朋友，他们甚至能说自己与英雄们有很多相似之处。

《玛雅》：“当她感到孤单时她就会哭泣，虽然不知道为什么……就像你一样（就像我一样）。”

《金刚人》：“…… 千万不要放弃，因为你是好样的，我们永远和你在一起!”

《美女和塞巴斯蒂安》:“我们一起歌唱吧,尽情地唱吧,为我们的英雄高呼‘万岁!’‘万岁!’”

《飞碟机器人》:“雷电似的光线像热盾一样在保护着他,他也像热盾一样在保护着我们!”

《机动战士高达》:“我们是你的朋友,我们就在这里!”

《肯法尔科》:“听我说,孩子!不要害怕!如果有一天你害怕了,你就看着他的眼睛,从他的眼中你就可以找到勇气了……等你长大以后,你就可以像肯法尔科一样,做你想做的事,任何一件你想做的事情!”

《斯达辛戈》:“巨兽将在海下打响战斗,阿卡将在陆地上保护我们!”

在上文所举的第一个例子中,歌曲是歌星卡蒂娅·斯维泽罗用温柔的、充满母爱的声音演唱,声音显示出的情节是一个成年人在给小孩讲故事[①],即使用了一些充满活力和富于传奇色彩的语言。歌手描述了漫画英雄(一只叫“玛雅”的蜜蜂)的故事,并以歌词“就像你一样”来结束整首歌曲,就像此刻在看这些节目的年轻的观众一样。确切地说,一个孩子最理想的心声,也代表了和我一样的年轻听众的声音,这话让人听起来有点吃惊但又很有满足感,哪怕这孩子还没有想到成为看到的英雄,一旦进行比较,他也会对这个故事感到很满意。

从上文所举的其他歌曲还有许多别的歌中可以看出,歌曲具有很强的情感交流功能。在大多数情况下,歌曲文本总试图让观众融入到动漫节目的情境中去。如果能够实现这种目的,它可以让观众进一步强化对超级英雄的幻想,幻想着那些英雄不仅仅是在电视节目中,而且也在现实生活中保护我们的星球,甚至保护我们人类自己。有时,游戏中的英雄人物设计得太直截了当,以至于在孩子们头脑中,把人物的意识当做一种行为模式。小孩子一旦认定某人是自己心目中的英雄后,在与玩伴交往时,就会采用这种模式(如“我们一起歌唱吧……为我们的英雄高呼‘万岁!’‘万岁!’”)作为交际的主要方式,并且希望自己有一天也能成为心目中向往已久的英雄(“等你长大以后,你就可以像肯法尔科一样,做你想做的

① 这种演唱风格成为20世纪80年代后期到90年代(主要是适合于本文所讨论的时期)几乎所有的动漫主题音乐的演唱歌手克里斯蒂纳·达韦纳的一个(有时特别令人厌烦)标志。

事”。）

歌曲中皮尔斯式的“第三性”，是为观众描述作为他们朋友或敌人的主人公的个性特点（甚至包括他们使用的武器和其他配件）以及他们的行动计划。这些就是歌曲或其他文学样式所表达的主题思想，它们也是一首歌曲里讲述性最强的部分。

以下摘自《海蒂》：关于瑞士姑娘海蒂，违背自己的意愿，不得不从阳光普照的瑞士移民到灰暗的法兰克福的故事。

海蒂，山岭是你的住所，海蒂，你在城市里悲伤！

摘自《金刚人》：关于机器人和织女星一起与行星作斗争的故事。

走，与那群维加送来的妖怪斗争……

摘自《吉古机器人》：关于电子机器人同居住在地球底层的野蛮部落作斗争的故事。

如果一个邪恶文明从地下升起……

摘自《桑佩》：一首在名字、职业、主要身体特征方面用了完美提喻法的长诗。

桑佩是一个渔家小男孩，他长着一双大大的，形状非常怪异的耳朵！

摘自《银河系》：一辆驶进太空的火车。

一辆火车在夜间奔驰，驶进了月亮和星星之间的空中。

歌词运用大量夸张、比喻及其他修辞手法，或者将多种修辞手法糅合在一起，如歌曲《飞碟机器人》：“他吃掉了控制论书本和数学沙拉。”这些修辞手法，是为了给文本提供一些丰富多彩的暗示。更重要的是，这些

比喻不自觉地把歌曲置入到一个熟悉的领域，从而取代了意大利流行歌曲中经常运用的传统比喻[①]，与前文所述的20世纪60年代歌手所创作的很多歌曲相比，这些歌曲具有轻松自如、超现实的氛围。

至此，整个皮尔斯式的构造已全部完成。动漫主题描述了一个符号位置，可以让观众注视以下目标（1）运动和活力；（2）寻找同情；（3）集中于视觉和听觉的品质与结构。

到目前为止，我们介绍了动漫主题音乐的特征，但是我们不应忽视主题音乐的传统符号概念。最重要的是，它可以作为一个呼应符号。电视节目的主要目的是吸引观众的注意力，无论是新开张的节目，或是之后提醒观众熟悉的节目。这就把我们带入类似的音乐营销市场中来，借此我们能够明白营销原则：第一，必须用一种引人注目的方式来宣传动漫节目的信息，包括具有感染力的旋律，朴素简洁的排列方式，通俗易懂的结构等等。第二，节目名称必须有一定的新颖性，因此创作一首歌是为了使起飞、高潮、叠歌体现歌词中所描述的主角的相关情形。第三，要找到一个好词，有容易记住的曲调支持，在动漫的主题曲中这几个目标都很明显。

（1）如上所述，很多动漫节目的标题都是重复使用的，而且节目中主角的名字也有重复使用的现象，这两种情况常常不谋而合。这种情况尤其在一首歌的开头部分时常出现。

《海蒂》："海蒂，山岭是你的住所！"

《飞碟机器人》："飞碟机器人，飞碟机器人……他可以变成一个超星导弹。"

《桑佩》："桑佩是一个渔家小男孩，他长着一双大大的，形状非常怪异的耳朵。"

《蜘蛛侠》："蜘蛛侠，你就像一只蜘蛛，蜘蛛侠，你太厉害了！"

《哈克和吉姆》："嘿，哈克和吉姆，生活在南方炎热的地方！"

（2）通过有效的广告标语和图像来吸引观众的注意力并使其记忆深刻。因此，一些动漫节目的标题通常具有与广播或电视广告相似的功能。

---

① 在此，我举一些歌曲题目为例：《罂粟和小鸭》（*Papaveri e papere*）、（《加拿大的小屋》（*La casetta in Canada*）、《四十四只小猫》（*Quarantaquattro gatti*）、《伊利诺州企鹅的恋爱》（*Il pinguino innamorato*）。

《海蒂》："海蒂，你是那么温柔，那么纤小，你有一颗金子般闪亮的心！"

《 奥斯卡夫人》："噢，夫人，夫人，奥斯卡夫人，当你从他们身边经过的时候，每个人都感到很幸福！"

《飞碟机器人》： "是谁？是谁？哦，是飞碟机器人，是飞碟机器人！"①

《金刚人》："走吧，摧毁邪恶！"

《吉古机器人》："吉古出发了，精神抖擞！"

（3）一般来说，能经受时间考验的歌曲，都做的轻松并易于记住。其音乐策略有下面几种形式（a）多句押韵：即两个以上的句子押韵"我们一起歌唱，尽情地唱，为我们的英雄高呼'万岁！''万岁！'"（贝勒和塞巴斯蒂安）；（b）压缩句子"La malvagia e nera Principessa Lunedi，*sempre* pronta ha la sua mossa contro tutti I di"（《日历人》*Calendar Man*）（C）上文提到的，使用单音节短句"Mi-mi-mi-mimìcan le mani quanti punti ricami"（《美妙咪咪》（*La fantastica Mimì*）.

音乐策略

在这里，我们可以把音乐看成是一种传播机构。上文已经提到，歌曲至少有三种不同的语义功能——吸引年轻听众、信息交际、市场营销，只要能达到一个关键词"得到理解"（accessibility），几种方式可以一道使用。

"得到理解"并不等同于"简单"，伯特·巴卡拉克的歌曲就证明这两个方面其实并行不悖。一首"得到理解"的歌，其音乐符码深植于社会文化之中。完整意义上说，这样的歌曲将会是一首流行歌曲。歌曲的这种特性使其呈现出独特的优势（a）它们可以吸引年轻观众，尤其是对音乐旋律（歌谱）很熟悉的少年儿童。出于以上原因，把歌曲这种独特的文体特征

① 这个标语令人想起著名动漫节目《超人》的台词："是什么东西？鸟？不，是飞机，不，是超人。"

融入到睡眠曲，童谣小调，或仪式歌曲等歌曲类型时，可以吸引更多年轻的听众。[①]（b）通俗歌曲还是一种特殊的交流感情的工具。那些引人注目的歌曲通常可以顺应听众的口味，听众可以随意演唱自己喜欢的歌曲，打个比喻，就像一个活泼开朗的人，从长远来看，虽然很多复杂的歌曲也可能成为听众朋友的"好朋友"，但是此时我们需要的只是一个每天仅供我们娱乐不到半小时的"朋友"（播放一集动漫节目所需时间平均为半小时左右），在听这些歌曲的时候，我们没有足够的时间评论歌曲的好坏。此时此刻，我们需要的仅仅是快乐，富于同情、享乐主义、甚至有些肤浅的角色也行。（c）容易被人理解的歌曲可以有效地为动漫节目做宣传。主题音乐的内容通常是为动漫节目主题服务的，观众在观看节目的同时，也能从中获得快乐。更重要的是，虽然这些歌曲通常情况下长达3—4分钟，但插入节目中则经常剪短到一分半钟，由于时间很短，观众就不会为等待他们喜欢的英雄或超人的出场而焦躁不安。

笔者还想补充一些个人回忆来完成整个图形，比如，在聚会场合或其他一些类似的场合，与一群儿时要好的朋友聊天，他们通常都能记得小时候看过的一些动漫节目。这些记忆几乎能促使朋友们唱出动漫主题歌，很多人至少都还能记得其中的一段，或歌曲的高潮部分。事实上，较动漫节目本身而言，大家更容易记住歌曲。也就是说，"得到理解"并不是歌曲为其节目做广告的唯一方式（笔者将在后文中进一步说明其他音乐的播放策略）。

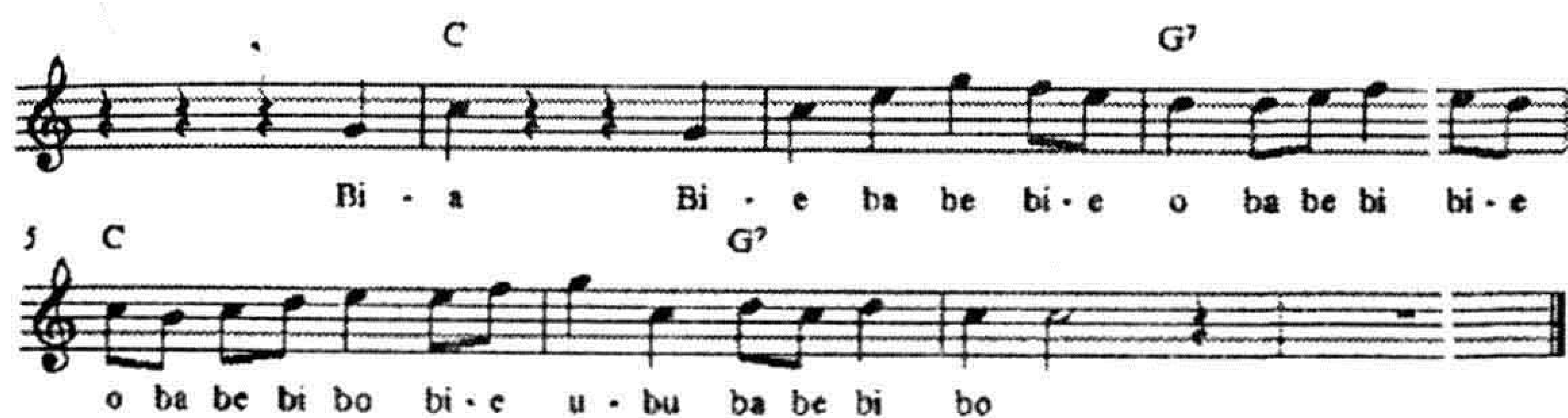
在创作一首容易被观众理解的歌曲时，旋律可能是一首歌曲能否成功流行的最重要因素。一首旋律比较优美的动漫主题音乐，通常被定义为歌曲是作曲家在各个环节都避免出现差错的结果。这些旋律将各种和声遥相呼应地使用，达到和谐统一的效果，非和弦现象极为罕见，半音阶和声更是少见。更典型的，旋律悦耳的音调，是比和弦音稍微复杂一些的琶音。在这里，两个音符之间的三和弦与四和弦被直接覆盖，或被相邻的音阶覆盖。（见例1和2）

进一步说，如果和声有某些变化，旋律就容易随着主调而展开，哪怕他们对于当前的音阶是陌生的。这种做法并不大胆。这一点在例子3中表现得很明显，它用一种并不出格的方式，将巴洛克式的低音行进从属和弦

① 例如：披头士乐队的《黄色潜水艇》（Yellow Submarine），海滩男孩的《巴巴拉·安》（Barbara Ann）舞曲以及很多所谓的"单首奇迹"。

递减到次属和弦。

例 1：



例 2：



例 3：



在动漫主题音乐里最经常出现的音程形式有二度、三度和四度。很少有五度和六度，七度和八度音程极其少见。

同样，节奏设置也容易对歌曲是否易于理解产生影响。事实上，我们考察的50首歌中，有49首，都是采用四四拍的整齐非切分节奏，这也是一种最容易被人理解的基本拍子。只有一个例外，《吕潘》（*Lupin*）选择的是非常简单的四三拍：当时作者创作这首动漫歌曲的灵感来自法国一个著名绅士大盗阿尔塞纳·吕潘，所以作曲家米利亚奇一米卡利齐决定创作一首优美含蓄的华尔兹舞曲来重塑一次大战前巴黎的“美丽时代”。这首歌曲的音乐品格（和谐，悦耳等）比大多数的动漫主题音乐更经得起时间的考验。此歌由在意大利以“利肖女王”（Queen of liscio）闻名的卡斯特利娜·帕西演唱后迅速走红。[①]（下文中我会再回过来分析音乐策略的相关问题）

---

① Liscio是意大利一种非常流行的华尔兹舞曲。

在和声方面，我们可以发现和弦与旋律很相似，如果旋律会随着和弦音符而变化，反之和弦也会随着节奏样式而变化。越出结构之外的和弦很少见，而且通常出现在一首歌不太重要的部分。这里是几个例子：

《虎人》（分节歌）

I-V-I

《安娜·卡派丽·罗西》（合唱）

I-V-I　5

《冒险者雷米》（合唱——桥梁）

I-V-I-V-I　11

《飞碟机器人》（合唱）

I-V-IV-V　13

《海蒂》（合唱）

I-V-I-IV-I-V-I　16

《美人与塞巴斯蒂安》（叠歌）

IV-I-V-I-V-I

《玛雅》（合唱）

I-vi-IV-V-I-vi-IV-V-iii-vi-IV-V-I

这种现象很少见，一般只出现在民间小调中（我们很快就会明白是怎么回事），小调变曲也会出现。

《戴坦 3》（分节歌）

i-iv-i-iv

《爱斯乔罗伯特》（分节歌）

i-iv-i-iv-V

《吉古机器人》（分节歌）

i-iv-III-V-i

以大调为主，是有原因的：在音乐中，大调大多表现积极、外向活泼、友好，欢乐等等，如上文所述，音乐最主要的目的，是希望在节目和观众之间建立起理想的“快乐友谊”的桥梁。据统计，我们考察的50首歌中只有10首有小调部分，而这10首只有3首歌曲全部用小调：《航天机器人》（*Astro Robot*）、《戴坦3》（*Daitan* 3）、《歇洛克·福尔摩斯》（*Sherlock Holmes*）。在所有其他类型的歌曲中，一首歌往往以分节歌开始，然后转变为大调的叠歌，最后把分节歌的感伤变成正面情调。（也有特殊的例子如《高达》，用相反的方法）。事实上，使用小调更容易带来感情上的忧伤效果。这10首歌中有8首，其中的英雄不得不为保卫地球而奋勇拼搏，（如《吉古机器人》、《航天机器人》、《戴坦之3》、《高达》、《肯法尔科》、《斯达辛戈》、《玛辛嘎》（*Mazinga*）等），英雄保卫城市（如《歇洛克·福尔摩斯》），这并非偶然，我们正处在危险之中，我们所在的星球正处在威胁之中（小调分节歌），于是英雄就来到这里，与敌人抗争（大调的叠歌）。为了进一步抑制小调的悲伤情感，所有的歌曲都运用了一种非常欢快的节奏。

最后一点引入了动力态势的讨论，即在前文中提到皮尔斯的第一性。我们可以从节奏方面进行考察。动漫主题歌曲速度上的基本规则是：不会运用比中速更慢的速度。通过上文的举例分析可以看出，没有任何一首歌打破这种规则。所有的歌曲都比较活泼、基本上都是“快歌”（“fast” songs）。

和弦的使用对解释动势同样有用。例如，笔者称之为“起飞”的那些歌曲的主旋律，节奏很受人喜爱，在某一瞬间，它就会制造出一种特殊的气氛。“起飞”是一种节目开始前的音乐序曲，即引子，使用“起飞”的目的，是为了在合唱或演唱歌曲时，让现场气氛处于一种动态中。这是歌曲中经常使用的一种音乐策略。如果没有外在原因，这种情况通常在科幻动漫节目的主题曲中出现。在我看来，这种音乐策略很符合动漫节目。“起飞”通常包括一组比较长的主旋律音乐，通过快节奏的伴奏音乐（通常是定音鼓或圆鼓）打破延续的节奏和歌曲形式的流动性。“起飞”的运动方式与视觉图像相类似：为了执行他/她保护我们星球的使命，英雄从隐蔽的堡垒中冲出来，加快速度前行，然后跃进天空。我所考察的17首科

幻动漫主题音乐中，有 15 首采用了这种策略。在某些情况下，“起飞”与歌曲中重复演唱的段式一致，（如歌曲《吉古机器人》）。但是，就像上文描述的“起飞”，在这些歌曲中经常被使用。上文描述的起飞与作为中断性的音乐符号的歌曲《扭曲与呐喊》（*Twist and Shout*）有一点点不同，这些起飞反而是他创作歌曲《喷射机器人》（*Jet Robot*）的灵感所在（例 4）。《平装书作家》（*Paperback Writer*）对主题曲《银河快车》（*Galaxy Express*）的创作有很大影响，还有《芭芭拉·安》（*Barbara Ann*），之前提到的卡通节目《洛基乔》中的主题歌曲好像是从这首歌中剽窃而来。

例 4：



关于和声，最常用的是属七和声或第七属和声，伴随着延留的四和弦。例如“C7 延留 4”或“C11”其原因显而易见：它是最能制造紧张气氛的主导和声。起飞，尤其是对歌曲起推动作用的部分，随着赞美英雄的歌曲起飞音乐，听众情感从静态向动态转变。当演唱或合唱开始时，英雄已经非常平稳的起飞了（或者开始奔跑，开始行动了），而且正朝他下一个冒险地点前进。这种补充功能经常会用到，与“稳定”和“平衡”同义。

经过分析研究，笔者认为发明了这种创作主题的是文斯·腾佩拉，在关于机器人和飞船的动漫节目里，他也系统地运用了起飞策略。由此看来，他好像从一开始就有了开创这种主题音乐的想法。因为在他的第一个主题音乐（如 1978 年的《金刚人》系列）里早已具备了完整的起飞功能。我从这些节目中抽取了 3 首歌作为样本来分析（1）开放主题音乐系列（《飞碟机器人》）；（2）封闭的主题音乐系列（《金刚人》）；（3）主角系列主题音乐（《阿尔科尔》。在歌曲 1 和 3 中，起飞以最典型的形式出现，主音或第七主音延留的 4；转折部分，以及快节奏的伴奏音乐（第二首歌的

最后一段也采用了类似的结构)。实际上，音乐1和音乐3采取同样的处理方法，唯一的重要区别是，《飞碟机器人》（例5）是句子“飞碟机器人，飞碟机器人”的一部分，它可以作为歌曲的引子提示观众。

例5：



这种属七和弦在歌曲结束或引用副歌时同样起到作用。其原理很相似：是一种活泼的、动态的，对一首流行歌曲产生非常重要的作用。

这种音乐对运动和对可理解性的另一个贡献就是主题音乐的形式结构。在详细分析了披头士乐队的歌曲后，佛朗哥·法布里（Franco Fabbri）认为：除传统的“分节歌”形式外，他们演唱的很多歌曲显示了“合唱—桥梁”的组织形式。“分节歌—叠歌”是一种基本的叙述形式。歌曲叙述了一个故事，这个故事很容易被听众记住。“开放”歌曲（援救，宣泄或以其他方式)，具有这样一种典型结构：“努力工作后得到快乐”。相比之下，“合唱—桥梁”结构更令人惊奇，刚开始的时候，歌曲以浅显的方式入耳，然后进入沉思状态，很受观众喜爱。与古希腊合唱相反，这些歌曲的词眼很像“抓住每一天”这样的口号。如果歌曲节奏是意大利流行歌曲的典型形式，那么合唱部分就具有英国、美国人的传统性格特征。因此，合唱队约三分之一的歌曲都很令人吃惊，似乎这也很符合动势的需要，充满活力的需求普遍存在。古希腊歌队式叠歌的歌曲结构中，出现了一个有趣的现象，许多歌一开始用叠歌，有点像传统的民谣，所以说，它包含了最引人注目的实质性的内容。此外，这些合唱和叠歌形式的前奏，很容易被电视节目编辑所采用。如上所述，尽管这些歌曲长度有3－4分钟，但在剧中这些歌曲几乎播放一分钟之后就被切断。一首歌曲的最引人注目的部分有可能在起飞之后才出现，一般不需要一个淡出过程，为了使声音和图像相一致，有可能还会进行一两处调整。

另外，歌曲的排列顺序也很严格（1）一首歌曲的引子，通常是其中的一个重复段或起飞；（2）两个主题，独唱或合唱，重复或过渡；（3）不时地播放一首独奏曲；（4）在歌曲快结束的时候有一个结束段或结尾乐章（如《飞碟机器人》、《奥斯卡夫人》）。在此之外有两种例外的情况，（一）

《超级汽车盖蒂吉》（*Supercar Gattige*）这首歌有一个基本的布局，采用三个不同的叠歌形式轮流播放：A-B-A-C-A-D-A-B-A-C-A-A 的引子形式。（二）可以直接看出《喷射机器人》这首歌曲较之大多数其他的主题歌曲而言，它的播放模式更是多样化的 A-B-B-C-D-A-B-B-C-D’ － A-B-B-C-C……其中 A 是引子，D’ 表明在 D 段播放了一首独奏曲。大多数情况下播放的独奏曲，旋律跟相应的主题音乐一致，因此它是为加强旋律服务的，而不是作为新的变化形式出现。

还是用上文中提到的皮尔斯三分式，我们进行“第三性”分析。在描述主角或动漫节目情节时，可以用不同的方式来加强节目的音乐性。应该说，这一点是节目作为叙述的自然趋势。反讽的是，有时目标并不是为了要突出系列剧的主角，而是暂时性的角色，例如，并不是系列中的一段情节，而是片段化的单独情节。此外，主人公的关键性动力品质可能受到的压力过大，因此其“第三性”不清晰，甚至于完全模糊化。最后，“分节歌——叠歌”与“合唱——桥梁”形式的选择，也必须由文本的描述方式所决定。如果目标是为了描述连续剧的情节，那么“分节歌——叠歌”的形式更具优越性：

> 德梅坦和池塘里的其他青蛙，他们的生活受到一只傲慢的青蛙王的威胁。德梅坦恋爱了，他的心装着拉娜塔，但是青蛙王傲慢而愤怒地把德梅坦扔到池塘里，并傲慢地告诉他：我不会把女儿嫁给你。

相比之下，歌词不提情节时，“合唱—桥梁”形式更有用，它歌唱人物特征、技能、武器还有其他器具。下面《蜘蛛侠》里的合唱，整个连续剧正巧没有单一延续的情节，每一集单独构成一个完整的著名英雄马韦尔·科米克斯冒险的故事：

> 蜘蛛侠，你看起来就像蜘蛛，蜘蛛侠，你真是太厉害了！你的网让你爬得越来越高，没有一个罪犯能逃掉。

另一个较常见的刻画小说主角性格特征的方式，是制定前后相呼应，或清晰、或模糊的音乐策略。如果一个动漫节目涉及某一历史时期的相关史实或地理方面的知识，用这种方法制作的歌曲，可以再现那一时期的历

史或地域特色。这种策略也可以多种多样。在以法国大革命为背景的动漫节目中，我们已经举了《吕潘》的例子，后来又举《奥斯卡夫人》的例子。这些音乐类似小步舞曲，逐渐减弱的节奏同巴洛克的作品有些相似。根据马克·吐温《哈克贝利·芬冒险记》(*Huckleberry Finn*) 改编而成的《哈克和吉姆》，采用混合式的节奏和民间吉他来伴奏，具有美国民间歌谣风味。根据福尔摩斯的侦探小说改编的动漫节目，其中的音乐带有英国特色：和声渐进，中断间歇，半音让人回忆起金克斯的《午后阳光》里的往事。《太空法官》(*Space Sheriffs*) 中的歌曲"Sceriffi delle stelle"听起来就像一首乐观向上的乡村音乐，隐约能让人听出有班卓琴的声音。《桑迪贝尔》(*Sandybell*) 是一个以苏格兰人为主人公的动漫节目的主题曲，自然而然地用了小军鼓、风笛和令人记忆犹新的苏格兰小调《苏格兰勇士》。

除了时间地点，还可以有体裁、性别的对应策略。具体地说，旋律的安排和表演与优雅、甜蜜的女性动漫节目有关。强烈激进的节奏，具有男性品质的声音和更积极向上的气氛，通常是男性动漫音乐的典型特征。

作曲家的音乐倾向也是我们应该考虑的因素。同一作曲家创作的歌曲通常都具有十分相似的特点。举三个非常出名的例子：上文中提到的文斯·腾佩拉创作的《冒险者雷米他》和《你好！出色的人》(*Hello Spank*) 就是依靠自我复制创作，因此有很多相同的地方，特别是过渡段部分。假如有英文歌词，那么《糖果糖果》《桑佩》和《露露》的主题音乐几乎会被当做披头士之一的保罗·麦卡特尼创作的歌，作曲家道格拉斯·米金是意大利人，但他的父母是英国人，他出生在英国的利物浦。里卡尔多·扎拉在歌曲中特别打上他的标志，让人一听就能记住。(如《虎人》《日历人》《奥斯卡夫人》)。

音乐的编排方式也受两个因素的影响。第一是表演策略。编排策略主要取决于面上场表演者的数量和种类。如上文的文斯·腾佩拉，就是通过聘请一个完整的管弦乐队用黄铜鼓和定音鼓表演宏大庄重的起飞而出名(《哈洛克船长》)。在一家私人电视台工作的道格拉斯·米金，由于没有足够的乐器，不得不用吉他为主要乐器来表演[①] (《糖果糖果》)。第二个因素是时间上的倾向问题。这些歌曲最普遍的方式是采用 20 世纪 70 年代末到

---

① 既然他的音乐创作有披头士式的风格，米金可能不会抱怨我的说法。

80年代初流行形式。例如《金刚人》和《飞碟机器人》，就很明显地采用了迪斯科形式，甚至最后成为迪斯科名曲，《伊利诺斯名人玛辛戈》（Il Grande Mazinger）则具有由《警察》或XTC乐队演奏的新世纪音乐的特点。

科幻动漫节目应该单独讨论。我们论述的这段时期很多流行音乐的创作灵感都是来自科幻，但缺乏确定的风格主题。换句话说，作曲家在创作歌曲时没有原型，缺乏尽人皆知的主题段落。瓦内利斯的主题歌曲《银翼杀手》（*Blade Runner*）当时尚未出现，即使新的变化正出现于"进步摇滚"，例如，平克·弗洛伊德的《星际快车》（*Interstellar Overgrive*）和《天文学主》（*Astronomy Domine*），出现于电影配乐（如约翰·威廉斯创作的《星球大战》（*Star Wars*）这两个类型的音乐还没有能力为创造动漫主题音乐提供有用的材料。

然而，动漫主题音乐此时开始出现变革，电子合成器再也不是像宇宙飞船控制星球那样的怪物，而是成为20世纪80年代科普摇滚乐器，与吉他、低音提琴、鼓一样常见，新世纪和电子流行乐时代到来了。例如，王后乐队一向把"……无人使用合成器"印在他们的专辑封面，鼓吹他们的摇滚"纯度"。但在1979年，他们推出专辑《游戏》（*The Game*），承认说他们是用合成技术演唱的。[①] 新潮歌手史蒂维·旺德用合成乐器演奏整首歌曲《我只需要说我爱你》。摇滚效果的产生主要是用了镶边器、移相器，延长技术几乎是用得过度。音乐未来主义开始出现，于是创作动漫主题音乐的作曲家也开始关注这些变化。慢慢的，这些成分用到动漫主题音乐的创作后，开始变成陈腔滥调：(1) 合成和其他技术处理的声音，例如《银河系》中的低音部分以及《机动战士高达》和《戈尔狄安》中不同的声音；(2) 声码器通道的运用，在《戴坦3》的长时间中断中就可以听到；(3) 口说段落，尤其在英雄或她/他的装备出现时大声疾呼，而且大量使用延笛器，很少有科幻动漫主题音乐没有运用这种策略。

除了上述的音乐策略，我们可以回顾一个更广泛、更牢固的音乐传统：战争和军事题材音乐。毕竟，科幻小说家可能认为机器人为保卫地球战斗，与战士保卫国家战斗没有什么区别。这可以解释在这些动漫中，使用某些战争题材的音乐陈腔或军号鼓吹式的歌曲（如《飞碟机器人》，《伊

---

① 讽刺的是，专辑《游戏》甚至有点过分使用合成技术，如歌曲《又一个人嘴啃泥》(Anocher one bites the dust)，仿佛王后最后真的很想弹奏那种乐器。

利诺斯名人玛辛戈》）或者是男子合唱团唱的行军口号（《戴坦3》，《爱斯乔罗伯特》）。

继续仔细研究这个局面是很值得做的。这些主题音乐在整个20世纪70年代产生了惊人的社会影响。这些歌曲在晚会，舞厅和广播中播放，通过DJ（电台主持人）和其他音乐家的组合创新，在互联网上流传广泛，甚至一些知识较高的场合也使用这些音乐。由于篇幅所限，我只能把这种深入调查留给下一集，下一篇。

建立一种“音乐赏析即拥有”的符号学：伯恩斯坦“青年音乐会”和“教育性”音乐电视

（美）迈克尔·塞弗尔
(Michael Saffle)
陆正兰　译

在当今社会“音乐赏析”这个词人人皆知，它是在美国被先用起来的。“音乐赏析”是什么？这个问题似乎有点傻，也可能只是个修辞问句，但它确实有几种答案。我的思考依违在两者之间：“常规”的和符号学的策略，我还要考虑到音乐赏析在不同媒介中的发展变化，从音乐厅到印刷媒介，到收音机、电视等。最后，我将考察1958－1972年间电视转播的《伦纳德·伯恩斯坦青年音乐会》（Leonard Bernstein's *Young People's Concerts*）。

首先有两个假设性的说明：第一，我先不用音乐术语讨论，而装成是一个音乐的“赏析者”，想当然认为音乐传递某种信息。否则，为什么有人谱曲或者听歌？据查尔斯·桑德尔斯·皮尔斯观察：“一声救命的尖叫不仅强迫我们的大脑知道有人求助，也强迫我们的意志与这种认知一致”。可以把上面句子中的“尖叫者”，代之以“作曲者”（也可能是一个或更多的表演者），“意志”，可以代之以“听众”。皮尔斯的例子，说的是情绪上的紧急，很适合讨论赏析。为了分享一段音乐经验，我们需要一个听觉上的“符号或再现”，它的作用在于“在符号接收者的感觉和记忆之间”达

成一种“动态”关系。①

第二，音乐本身既是媒介又是信息，尽管在这里，我并非严格地引用马歇尔·麦克卢汉的公式。但对于大多数人来说，很少有几个懂得音乐欣赏的，音乐对于他们只是音乐，没有音乐外的延伸意义，除了影响音乐的其他有关因素，比如音乐的商业利润问题，音乐指导说明的出版等。每个人都赞同，音乐的“意义”与其他符号系统不太相关，例如，很难把贝多芬的作品翻译成英语或乌尔杜语，然而，对于不懂欣赏音乐的人来说，音符只是书面上的音符，声音只是空气中的声音。音乐意义是“绝对”存在的还是由“编码”决定的，我暂时不理会这种争论。如果音乐赏析是一种工作，那么对大多数人来说，这项工作应该从属于编码式、词汇化、艺术符号学的领域。否则，音乐赏析就只有少数拥有相应思维结构的听众。

一

音乐赏析不是一件简单的事情，整个 80 年代以及 90 年代，随着这个词的普遍使用，很多学者注意到音乐赏析在知识和情感之间的转换。也就是说，帮助大众，更多的是孩子，有时也有成年男女——让他们不仅享受音乐，也从中获得更多的体验。

音乐赏析是一个过程，我们可以在年轻人中努力强化这样一个观念：“老歌”也属于他们。一个世纪以来，“音乐赏析”中的“音乐”对于“经典”的定义已有了更广泛的边界，除了通常认为的 18 世纪、19 世纪、20 世纪中欧与西欧作曲家的交响乐经典外，还包括其他类型的音乐，比如，爵士乐、各种本土音乐、早期的“艺术”音乐和文艺复兴时期大师们的大量经文歌曲等。然而，大多数音乐赏析专业人士，都谴责流行音乐和本土音乐，或是努力使其高雅化，这些音乐赏析专业人士，都极力避开音乐历史上的“极端”例子，尤其是那些实验性的先锋作品。

我们看到音乐赏析主要针对的群体是儿童，大学生，在有限的意义上，针对成年的“普通大众”。通常，这些赏析个体都是受过教育的，或是将要受教育的。换句话说，音乐赏析已经把目标定位在美国的中层与上

---

① 皮尔斯许多著作都是在他去世后由别人从各种散本和手抄本中收集出版的，我参考的资料是由 Hartshorne 和 Weiss 合编的 Speculative Grammar，第二卷，305 页。

层阶级。

最后，音乐赏析专业人士很少声称在“教育”——这不是让学生学三角函数，然后加以运用，或者让学生们弹莫扎特奏鸣曲来做手指和乐句音阶练习。音乐赏析最重要的作用，在于鼓励那些见多识广、热爱生命的音乐爱好者，而不是去提高专业人士（表演者、作曲家、学者）的知识和技巧。他们的音乐训练，和本文讨论的不一样。

举个例子：在我的大学及其他美国大学里，非音乐专业的学生允许选修音乐赏析课，获得学分。另一方面，通过“音乐赏析”的课堂介绍，也鼓励“普通”外行学生用各种方式了解更多关于音乐的知识，目的是让更多的人享受音乐，接触音乐。正如两位美国音乐教育者最近提出的，音乐赏析的基本信念和目的在于更多展现古典音乐，从而最终使赏析者偏爱这种音乐风格。当然，这还不能确定，“用一个学期泡在古典音乐中值不值得”——或者用一年，甚至用一生——能否“影响一些非音乐专业的赏析者”。

我已从符号学角度总结了以上这个假设：在大多数“音乐赏析”课的语境中，音乐不是完全开放的文本，也不是完全封闭的文本。它是一个拥有各种语汇的对象（实际上是许多不同的对象），从而鼓励个人化的阐释。音乐老师们解释个人化的创作，捆绑在各种史实和习俗的历史中，它们是复杂的符号系统，这个系统从来不会被任何一个个体完全吸收。另一种思维：阐释，热心，甚至激情——都是音乐赏析中的一部分，在这过程中，“优秀的”音乐“正常地”被吸收和享受，从而成为听者“自己的”。这个增加历史与其他体验的过程，只要教得好，是可以做到的。然而，最终它涉及个人化的接触。信息和情感必须由作曲家或表演者传送给作为个体的每一位听众。当然，这也是“符号学的题中之义”——总而言之，是一种“交流”。

二

美国对欧洲艺术音乐的接受（某些人可能会用“吸收”一词），已经很久，这个过程一直持续到了 20 世纪。19 世纪 90 年代直到 20 世纪初期，爱德华·麦克道尔在哥伦比亚大学首次开音乐通识课。当然，专业音乐教

育课程开设得更早：到1840年为止，它已经在法国、德国和其他几个欧洲国家出现。在美国和欧洲，最早的音乐赏析读物是书、报刊文章、指南，节目单和其他印刷资料，这些方式至今仍然存在。第二世界大战后，出版物数量激增，尤其在美国更是如此。在这些音乐赏析课本中，约瑟夫·马克利斯编著的《享受音乐》（*The Enjoyment of Music*），作为教学出版物，销量突破百万，相当多的美国人不仅聆听音乐，而且阅读音乐，这种方式，在美国沿用了五十多年。

设想这样一个例子：一个学生被布置去赏析贝多芬第五交响曲第一乐章。他被期待去“分享”这部作品，并能在考试中说出些什么，比如，关于文化的个人理解，管弦乐音色，奏鸣曲形式的结构原则，19世纪早期对艺术家和个人主义的态度，一位著名作曲家与耳聋疾病作斗争的故事等等。学生从马克利斯的教科书或者其他更新的资料中找答案帮助，反过来，他也受到鼓励，将自己融入到聆听的过程中。这个任务的最终目标，是帮助强化音乐享受——听者对音乐的拥有关系——只要他面对一种音乐，当然最好是欧美大师们的“伟大”作品。

19世纪的音乐厅——音乐赏析的权威者们通常暗示，大多数“伟大”的音乐作品都在第一次音乐厅中出现——年轻人差不多都用他们自己的方式去热爱“伟大”的作品。根据音乐赏析课的说法，[①] 每一个作曲家的作用都是传送者，每部作品都是媒介，每个男孩或女孩都是其中的一个接收者。这是一个巨大且过于简化的剧本，但在里面蕴藏着真理：在此情况下，不管怎样，每个人在听，有他们自己的思考，都会把他们自己的思考和体验带回家。音乐厅的惯例，要求一个人应该穿什么衣服，一个人应该有什么坐姿，一个人应该（不应该）在什么时候说话谈话，这些都被认为属于“聆听体验”。假定“语境”（知识的，而不是社会的）不重要，在某种程度上听众就会避免表演前的介绍，节目提示和其他帮助。

音乐赏析课本则在音乐厅外作为作曲家和听众的中介。一个特定的听众可能阅读一本书，受它的内容影响，但她真实的音乐体验可以发生在一个昏暗的房间里，伴随着她的思想和情感，她可以自由地阐释她面对的音乐对象，不论它们是“悲伤”的秋日还是热情的“夏日”或者其他感受。记住：音乐赏析针对的是业余爱好者，聆听本身就是一个符号化的过程：

① 我用“元叙述”，而不是“叙述”，因为“叙述”听起来太限制特定的个人体验，“语境”，暗示了某些事物在不同符号情景里意义完全不同。

音乐必须代表某种东西，就像有某种东西必须代表它一样，有无音乐指导，音乐体验的说法，被认为是朝音乐赏析的方向进行。

虽然没有如此声明，埃克托尔·柏辽兹写的《罗西尼的〈威廉·退尔序曲〉》一文重印在美国著名音乐学者奥利弗·斯特伦克的《音乐史料选读》（*Source Readings in Music History*）一书里，而这本书介于音乐赏析教材、文选、参考书之间。此文中可以读到对音乐评价式的歌词“他们因为受惊而颤抖!”“按我们要求做!”“你拿自己的生命冒险!”柏辽兹的任务就是把罗西尼的音乐带给他的巴黎歌剧观众，这种音乐“既不危险也不反讽”，但“一连串的音符，仅仅给和声以铺垫，表达上既不轻蔑也不愤怒”。音乐据说不应该只是仅仅“表示”什么，还要表达更具体的，暗示一个特殊音乐对象和它的语汇特性，解译这些特性是“音乐赏析”的任务。只有提供要说的对象，理解和吸收效果才更好，连续的注释还不够，甚至教育也不够，必须既有能指又有所指，才能出现交流。

三

20世纪20年代，音乐赏析作为美国的一项教育运动走出了校园和大学教室。录制音乐的新媒介，尤其是收音机，使音乐赏析成为可能。“用乌托邦式的幻想完全改变美国大众的思想”，广播和出版社“发动了一场提升审美趣味的全国性运动”。一个例子是瓦尔特·达姆罗施组织的电台音乐会，这一活动在美国电台持续了十多年。这些音乐会的播出，扩大了音乐民主化的范围，也带来了民众的音乐享受，它的主要目的是针对年轻人，竭力向他们灌输对“伟大”作品的永恒趣味。1928年2月21日，在第一次RCA音乐教育节目时间，达姆罗施以他通常直接、友好的方式谈话。他认为学生应该有机会去了解一些音乐知识， “情感语言的普遍性……”达姆罗施和管弦乐队演奏了几个片段，“用这种我已经用了34年的习惯方式来解说我的‘儿童音乐会’”……节目结束之后，他和老师们讨论，怎样使这套计划配置到学校课程中去。一位教育者建议，电台音乐会应该在星期六早上举行，“在学校正规学习时间表之外。”瓦尔特坚定地反驳了这一想法。孩子们对占用他们的自由时间会不高兴。音乐不该被当做是一种“干扰，而应当被认为是美国青年人教育的必要延续”……老师

们（参加达姆罗施的讨论）感到此话很有魅力，发出热烈的掌声。

而达姆罗施的电台课程把音乐知识分成四类：管弦乐队的乐器；“音乐表达的途径”；音乐形式；伟大作曲家的生活及作品。达姆罗施在音乐工作室里挥动着指挥棒，用音乐家的示范演出，丰富了他的讲座。听众（广播在周末的早上和中午开始）都有提供的课本。与许多后来的音乐赏析者相比，达姆罗施是一位老练的专业人士，他已经指挥了四十多年音乐会和歌剧，被长期认为是一个友好，没有学究气的演讲者。他本人也是一个作曲家，对美国音乐和新音乐都有浓厚的兴趣。

阿图罗·托斯卡尼尼的电台广播和录音在音乐赏析运动中也起了作用，不是托斯卡尼尼本身想取达姆罗施而代之，而是围在托斯卡尼尼周围的人，30 年代的指挥家如劳伦斯·希尔曼，还有其他人。

> 弟子们已经把他当做音乐的救世主。（托斯卡尼尼）的新国家广播公司 NBC 演出厅（1937－1954 年）比大都会歌剧院和纽约爱乐乐团的演出厅（1926－1936 年）更宽大，更富丽堂皇，更充满能量……这套节目中的领头节目是一首备受推崇的 NBC 交响乐广播的听众指南，题为《托斯卡尼尼和伟大的音乐》（1938）……吉尔曼三层目的是试图说明“音乐教父托斯卡尼尼……他所展现的某些杰出作品，以及我们时代民主文化交互作用的意义……”。（吉尔曼还写道），“在过去的十年里，普通大众已经发现，主要通过留声机和广播电台传播，音乐艺术不只是少数几个专家们才能理解的领域，而是一个巨大无边的思想天地，是一笔永不耗竭的精神财富。”托斯卡尼尼的 NBC“史无前例每周音乐会”（对戈尔曼而言）意指着“我们关于音乐文化民主化思想的一个新的外延和表意。”

对于吉尔曼和许多其他人，包括达姆罗施来说，“伟大”音乐不必总局限在德奥作曲家或者那些组成托斯卡尼尼的管弦乐曲目的“特定的作品”上。尽管如此，与那些流行音乐，本土音乐和美国音乐相比，音乐赏析者还是更注重贝多芬和布拉姆斯的交响乐。

另一个优秀的早期音乐赏析者是作曲家阿龙·科普兰，他一个人单干——靠写作音乐而不是通过广播音乐，与广播公司没有联系，也没有一套原定计划，跟许多被接受的优秀作品和演奏者不一样，——科普兰 1939 年

第一次出版了《怎样赏析音乐》（*What to Listen For in Music*）一书。对科普兰来说，赏析音乐至少有一部分是了解音乐，并理解听到的与知道的：

> 我经常观察那些真正音乐爱好者的特点，他们有着强烈的欲望，希望了解每一种艺术表现，无论是古典的还是现代的，真正的音乐爱好者不愿把他们的音乐欣赏享受限制在3个B（巴哈、布拉姆斯、贝多芬——译者注）……我的原则是听一首亨德尔的赋格这个“问题”，与听欣德米特同类型的作品基本上没有什么不同……
>
> 我自己的原则是，所有的音乐都有表达的力量，有强有弱，但所有的音乐在音符背后都有一定的意义，这些意义，要说明什么，关于什么……这个问题依然存在，要接近到何种程度，聪明的音乐爱好者才能获得一件作品的真正意义？我应该说，没有一个精确的“接近”，这只是一个大致的概念。

科普兰很少关门指导，但他也不希望完全打开指导之门，他仍认为音乐拥有“表达的力量”，一切都是“享受”，这是“拥有”的另一种说法。

科普兰描述了三种类型的聆听：（1）声音本身；（2）音乐情感表达性质；（3）“纯音乐”。最后一类包括形式、和声、对位法、编曲和其他特点，即科普兰所讨论的“有关音符自身和它们的处理”。科普兰认为，专业人士更能评价纯音乐，他们站在符号系统外面，能审视音乐内部和音乐本身。与他的前任相比，他在知识上的要求更渊博，音乐品味上的要求更广泛，尤其面对现代音乐的到来，科普兰为未来的欣赏者提出了一个较高的，可能不现实的标准。他也以个人化和职业化担当起伦纳德·伯恩斯坦创造性音乐生涯的一个重要因素。

政治、社会和文化的偏见随处可见——甚至在科普兰的写作中，在达姆罗施的电台节目和吉尔曼的书与文章中，在“托斯卡尼尼特别节目”（电视节目，唱片发行等等）中，都是数不胜数的——下文中我尽量不去分析。很明显，音乐欣赏已传统地被锁定在白人、中产阶级和业余听众上。甚至科普兰也表现出某种精英式的批评，还有台奥多尔·阿多诺试图对借助现代媒体手段传播的“大众化”音乐的蔑视（我从美籍华人音乐理论家杨汉伦那里借用了一个术语）。在讨论转向伯恩斯坦电视节目之前，

我先返回到通过电台传播音乐赏析中的符号学。

20 世纪 20 年代期间，电台开始播放音乐，以补充美国学校里的课本教程，人们以为这能使音乐赏析保持完整，唯一的区别在于麦克卢汉理论里的“媒介”。现在的演奏可以通过“空中”传播，而不再局限于家庭或音乐厅。学校因此利用能用的教室，给年青听众提供机会去理性地、情感地交流。总之，和音乐直接交流成为正规教育的一部分。当然，比起个人化的聆听，教科书和课堂的聆听有较高的教育功能：听者的多种理解，很大程度上被强迫一致化——这逐渐变成了呆板的、图标式、公式化历史。不是独自聆听贝多芬的第五交响曲，而是在有人管理的音乐厅里——这种经验更可能更好地体验“命运叩响房门”这一主题，强加在自我和贝多芬的音乐之间——学生们一边在聆听这部传奇作品，一边接受音乐指导。

理论上，留声机的符号学功能与电台广播一样。事实上，广播似乎更加权威：他们有开始和结束的固定时间，听众面更广，对听众趣味和想象力的塑造更有一种霸权力量。尤其是在教室里听到的广播，较少虚构色彩，更具真实感。媒介的变化也要求行为的改变。在音乐厅和教室里不准随意交谈，在电台音乐赏析时，这种行为也逐渐被禁止。另外，指导性的评论和旁白反而被鼓励，老师们喜欢听自己的演讲，甚至在课堂上让贝多芬的音乐变成自己演讲的背景音乐。尽管这样，电台音乐节目至今依然是一种听觉表意系统。学生们可以看着（或者不看）他们的老师，但是却看不见音乐，只能通过聆听来体会。

四

20 世纪 50 年代末到 70 年代初，美国国家电视播放了伯恩斯坦连续 53 场的青年音乐会，此音乐会向美国孩子以及青少年、成年人，介绍了欧洲杰作，例如莫扎特的“朱庇特”交响乐、斯特拉文斯基的“彼得鲁什卡”。这些乐曲几乎是第一次从视觉、听觉上、“教育”上介绍给听众。换句话说，电视跨过了想象的边界，成了先前音乐赏析作品的卖主。伯恩斯坦试图帮助美国人爱上美国作曲家的作品，比如：霍华德·汉森，查理斯·艾维斯，冈瑟·舒勒，特别是科普兰的作品。其中的一些音乐会也第一次向美国人介绍了马勒、肖斯塔科维奇、维拉·洛沃斯的作品。

伯恩斯坦和哥伦比亚广播公司，给美国电视观众播放杰作经典，这些作品中有一些除了几个大城市之外很少有人知道、很少有人听过的作品。这种电视传播方式，造成了美国听众沿袭至今的习惯。20 世纪 70 年代中期，“本土”音乐和欧洲艺术音乐，已经找到了大规模进军好莱坞电影音乐和商业电视的方式，这显示了媒介在控制大众文化，以及让精英文化改变方向的努力。

“音乐是什么?”——1958 年 1 月 18 日，伯恩斯坦最早的一场青年音乐会，镜头是孩子们焦急的脸，接着的镜头是卡内基音乐厅座无虚席，尽管灯光摄影不太完美，但伯恩斯坦青春活力的表现与观众的反应结合在一起，组成了一个直接的课堂：音乐仅仅是音符，不用联想也不传递情感。在指挥完纽约交响乐团演奏的《威廉·退尔序曲》终曲开头的乐句后，伯恩思坦问他的观众，这音乐能让他们想起什么?“一个孤独的骑手!”有人大声回答，这不令人意外：罗西尼的音乐和“西部故事”中的传奇形象已经在整整一代收音机听众和电视迷心中挥之不去。伯恩斯坦的答复，也没有完全超出音乐教育者的期待：

> 我让你们失望了，但它真的不是关于一个骑手的故事——那是音符，降 E 和升 F，无论人们告诉你们“音乐讲述了什么故事”，你们都应该忘记。故事不是音乐的意义——音乐也不是具体的东西。音乐仅仅是——音符，把漂亮的音符和声音用一种方式组合到一起，当我们聆听时，我们从中得到愉悦……当我们问“音乐是什么”时，实际上我们是在问一个很难回答的问题。

伯恩斯坦说的这些话，正如许多优秀老师所做的一样：他把熟悉与不熟悉的结合到一起，20 世纪 50 年代几乎每一个美国中产阶级的学龄孩子都已经在电视中看过《独行侠》(*The Lone Ranger*)，或者在收音机及广播中听到过《独行侠》。他们知道这首音乐来自于罗西尼的《威廉·退尔序曲》，当然也隐隐知道“一连串的音符，不仅仅是给和声以铺垫”。但伯恩斯坦让他们明白了，也体现了 50 年代美国教育节目中那些所谓的高要求的、进步的、实证主义的“科学气候”。音乐是感知性的而不是名词性的。尽管如此，伯恩斯坦再一次总结了这次演出，“尽管音乐有它自己的意义。”但你能发现你自己的意义，“通过聆听，静静坐下来，放松，享受

它，感受音符”，停止太多的思考！找乐趣吧！[①]

第28场青年音乐会，题目为“什么是奏鸣曲式?”1964年11月6日，首次演出时，伯恩斯坦采用了一个相似但又略有不同的策略：他轻松风趣地出场，指挥演唱“And I Love Her”，以此代替传统而权威的曲目，（“And I Love Her”是披头士的一首代表歌曲）那时候，正是披头士横霸天下，名气最盛的时刻，伯恩斯坦成功地举起了一个教育学的手势，因为这首歌打破了年龄和文化，他自己和观众的障碍。由此，突然间伯恩斯坦变成了古典以及流行的导师。在之后的节目中，包括“什么是曲式?”(1966年11月23日初演)，他采用了热门流行歌曲，包括“Hanky Panky”，“Norwegian Wood”以及“Secret Agent Man”，都是为了“变得更有趣……”让他的年轻观众“马上就能理解”。

我们需要记住，伯恩斯坦的节目并没有超越音乐赏析教育课程的安排。观众没有将此作为“家庭作业”或者“函授课程”，而是作为一种娱乐，音乐会的安排顺序与内容并不一致。此外，收看节目的孩子们，在很多情况下仅仅是被要求收看而已，他们远远地观看，没有家庭作业要做，也没有测试题要答。再者，电视上演的时间，都在学校上学时间之外，达姆罗施不会支持这种做法，节目也没有像吉尔曼等那样完全用于经典作品。伯恩斯坦的音乐会更接近科普兰倾向于有知识听众的态度，但也不和科普兰完全一样，有点像科普兰而已。

到1960年代末，年轻人的热情消失，黑白电视广播也消失了。不再使用卡内基音乐厅，我们有林肯中心，提供一个相对亲密的空间——能让青年音乐爱好者放松地坐下来欣赏音乐。伯恩斯坦年轻的受众，被一些热衷于谈论“幻觉体验”“迷幻效果”的年轻人代替。事实上，伯恩斯坦青年音乐会的第46场的主题——“柏辽兹的幻想之旅”(1969年5月25日初演)——是一场奇异的交响乐。节目中一连串浓重的音乐符号中，有着吸毒者的幻觉。这来自于伯恩斯坦11年前的宣告，“音乐仅仅是——音符，漂亮的音符和声音，用一种方式组合到一起，当我们聆听时，我们从中得到愉悦！”音乐首先是娱乐，最后才是赏析。箴言一直是同一条，什么有用要什么。

---

① 伯恩斯坦对节目和符号问题很敏感，在另一个节目中，他把克劳德·莫奈的名画《鲁昂大教堂》(*Rouen Cathedral*)和穆索尔斯基的《图画展览会》(Picture at an Exhibition)作比较。他指出，真正的图画“不是音乐的一部分”，穆索尔斯基写道。他的图画中的“映像”，就像莫奈的图画，“几乎像梦中的大教堂一样”(Secrest1994：247)

电视媒介给音乐赏析中符号和经验的复合体增加了一个新的维度。电视本身是一个客体，是一个真实的呈现，一种“符号表现能力的本质体现”，一个与观众分享物质、精神、情感空间的信息机器。按音乐赏析的原则，电视好像没有对音乐赏析本身做任何改变。然而事实上，整个符号系统已经被电视媒介卷向了预想不到的方向，不再有音乐厅或教室中面对少男少女的表现，取而代之的是作曲家站在 广播的一边，孩子们在另一边，电视教育迅速与它意图说明或解释的音乐体验相融合。在音乐大厅里，音乐看来是一个开放系统，比事实更虚幻，聆听者在很大程度上保留了精神体验。在教室里，名词化的解释逐步取代了体验，事实驱逐了虚幻。换句话说，音乐通过被强加的阐释，形成一种图表特征，对听众来说，音乐不再是给予而是被拿走。不是“我的”贝多芬，而是老师们的、教科书上的或者瓦尔特舅舅的。[1] 不过，电台节目并不类似讲座或者阅读任务，电台仍旧是一个不在场的指导者，节目仍然需要孩子们安静地倾听，让他们自由地去决定心中的想法。

然而，在电视音乐赏析节目里，电视系统更密集。信息与媒介整合在一起，与每一位听众连接的是作曲家？表演者？制作者？还是赞助者？电视本身比收音机更稳固地，更具有迷惑性地把体验锁定在自己的领域，一个转瞬即逝的领域，这个领域是家庭式、共享的，很“冷”的（这个词是麦克卢汉的意思）。换句话说，电视广播起了一个认知压缩机的作用，基本上代替了在音乐厅中个人比喻性的体验及潜在的激情，而代之以电子权威的转喻。它也取代了“那伟大的音乐作品给我们的联想”，因为我们有“表演/明星/表演者/一些其他东西体现的伟大音乐”，音乐从高雅艺术走向了大众艺术。

音乐中还有什么能穿过这种“中介—信息”呢？

① 在第一次关于“青年音乐会”的采访中，伯恩斯坦说他不可能这样说，“‘亲爱的孩子们，我是你们的舅舅莱尼，’然后告诉他们关于哥哥小提琴（Violin），姐姐中提琴（Viola），侄子巴松管（Bassoon），舅舅倍低音管（Contrabassoon），如此之类的话”。伯恩斯坦很明显在讽刺“瓦尔特舅舅”。瓦尔特·达姆罗施在电台的音乐赏析节目中，使用惯用语“早晨好，我亲爱的朋友们”。讽刺的是，伯恩斯坦在他的节目里也多次使用“我亲爱的年轻朋友们”，包括“音乐厅里的爵士乐”在1964年3月11日初播，“梦幻般的变化”在1968年12月25日初播的时候。

五

换句话说，伯恩斯坦的节目是否“起了作用”？这些节目有没有把音乐拥有权的意义传给听者？电视转播本身赢得了广泛的喝彩——好评不仅来自热衷于拥护电视观赏的批评家，也来自许多职业音乐家。一个指挥家传记者（Secrest 1995：244）声称：“它给孩子们带来了一个独特而友善的礼物，伯恩斯坦在儿童音乐节目制作这个专业领域的成功毋庸置辩。”作曲家大卫·戴蒙德也表扬了音乐会和伯恩斯坦其他电视节目的尝试，包括早期的《综艺》系列，在戴蒙德眼里，伯恩斯坦此人，已经变成了一个电视人物，让音乐评论者着迷，有点作秀，但从音乐角度看，他是令人信服的。他总是用钢琴演奏举例，然后以管弦乐队做示范，这种做法具有职业水平。他在新兴媒体中是一个伟大的音乐家。

也有一些批评家们对此产生怀疑，首先，他们不相信，几个电视节目能把大量的观众一夜变成古典音乐迷；其次是因为虽然他们不相信电视，但电视确实成功了——即使只是偶然的——改变了大多数未受过教育的观众的品位。对更多人来说，他们只能接受流行音乐，花精力去培养他们对古典音乐的趣味是没有用的。早在1926年，《Bookman》杂志中有一条标题“音乐资源受污染：电台传播的流行音乐就像流进美国家庭的污水一样。”（Biocca 1990：11）。在拒绝流行音乐方面，有些精英分子拒绝平民主义，包括音乐赏析，但承认有一些教育能产生长期影响。音乐是一个开放的，而不是关闭的（僧侣式的）符号系统，对大多数男男女女来说，享受是最重要的音乐经验。

《纽约时报》乐评家哈罗德·勋伯格（Harold Schonberg）承认，“伯恩斯坦”的电视节目迷人而具有娱乐性，是一种教育方式，但节目结束后两个小时，就几乎忘记了。勋伯格认为，“你想成为一个音乐爱好者，唯一的方法，就是不断地一直坚持听优秀的音乐。”

> 毫无疑问，伯恩斯坦非常有魅力，但是，尽管他在“青年音乐会”上付出了很多，我们依然没有看到音乐爱好者疯狂地涌入音乐厅。伯恩斯坦的电视节目迷人而具有娱乐性，是一种教育方式……上

百万的人听他的节目，但可能只有很小比例的观众会说，这节目打开了他们眼界……我十分怀疑……作为一个年青的批评家我不得不重新审视一些孩子们的音乐会，孩子想要做的只是上厕所和互相扔纸团！(引自 Burton 1995：36)。

换句话说，好的音乐应该属于那些长大能听音乐的人，中产阶级家庭的孩子，受过教育的父母亲。

但是没有文化教育背景的人中也会出现音乐爱好者，甚至是职业音乐人。不仅仅是这样，实际上聆听是可以获得成功的，随着时间的推进，它能激发对音乐的乐趣。有人问歌剧演员弗雷德里克·冯·斯塔德（Fredericke von Stade）：“当你是一个小女孩时，是否经常观看‘青年音乐会’?”她回答：

没有，很不幸我没有。但是，我听过的第一场交响乐，是 Lenny（伯恩斯坦的名字——译者注）指挥的纽约交响乐团，我很喜欢，事实上，我成长的环境没有许多接触古典音乐的机会，它不是我日常生活的一部分。所以，我无法说“青年音乐会”对我有什么影响，但是我看过其中的一些精典回顾，这些节目所做的最伟大事情，是让人走近音乐。Lenny 使古典音乐走出书斋，使他们接近广泛的美国大众。那不仅是知识、智慧和才华，也是 Lenny 做事的方式。(引自 Burton 1995：148)

至少，一个自称为艺术家的人是这样认为的，青年时期的音乐欣赏体验会帮助她塑造对艺术的奉献精神，使艺术的拥有权发生了转换。

拟真性和元设计：互联网时代的声音艺术

（美）保罗·C. 查加斯
（Paulo C. Chagas）
周 燕 译

本文分析了从技术再生时代到信息和通讯网络时代音乐的最新发展。信息与通信网络时代带来新的联系沟通架构。拟真性（virtuality）是指音乐和听觉通信领域中的差异化（differentiation）过程，它创造了探索物理和拟真空间的新声音艺术。

新音乐实践的基本方面，体现在对仪器的广泛使用以及技术媒体的重要性日益增强。新音乐实践使感知和意识发生了重大改变。我将从艺术、技术和文化三者之间的模糊关系来讨论设计问题。设计也就是如何构建另一个世界。而元设计的概念，指的是利用科技整合与反复循环的办法来分析音乐新发展的伦理与美学后果。最后，我将对当代音乐艺术的发展趋势进行系统分类。

设计问题

设计在我们的社会中占据很重要的地位，它是艺术、技术与科学三者间的媒介。信息工具和通信仪器，帮助我们通过设计构建并组合世界。我们造出的事物，比如声音、图片、场地、建筑物、形体、网络以及界面等，它们不仅仅是技术、科学或者艺术的产物，同样也是设计的产物。维勒穆·弗卢塞尔曾经说过：“一切事物都依赖于设计”。设计包含房子、衣

服、手机、电视广播，政治表演等等。我们的文化是一种设计的文化，一种注重事物表面多于其内容的文化。事物的表象能够被直接感知，但其包含的价值却不能。比如，播放一张CD时，我们听到的是音乐，还是音乐的设计？听到的是声音，还是CD所包含的价值（声音、视觉以及文化等各种价值）？

弗卢塞尔认为：设计的重要性日益增强，表明我们的文化逐渐变得不信任技术和艺术。因为，设计已经不能忠实地反映技术和艺术所要传递的价值。弗鲁塞尔这样来解释我们对技术所包含思想失去的信任："由于'设计'这个词，我们明白了所有的文化都是骗人的，我们在互相欺骗，文化的承诺都是自欺欺人。"乍一看，这种关于设计的偏激观点，是对现实的一种悲观看法。更恰当的理解应该是，我们面前出现了一个新的视野，这种新视野将会克服科学与艺术之间的鸿沟。尽管这种鸿沟从文艺复兴时期以来就已经存在，但新的技术让我们相信：我们可以从艺术与科学的文化分裂中解放出来。作为一个感觉、感知、欲望和思想的铸造者，作为一个新世界的创造者，以及拟真文化的设计者，我们必须更加注重自己扮演的角色。

拟真性：希望与担忧

拟真性理念很好地表达了对新技术本身及其社会情绪的主观和矛盾感受。技术对社会所产生的情感影响，与上述提到的设计问题有关。拟真性这个词具有双重性，其消极的一面代表真实性和现实性的丧失，而其积极的一面则表明我们可以有机会来构建新的现实与世界。但是，到底如何定义拟真性这个概念呢？从音乐和音响艺术角度看，拟真性意味着什么？我经常使用具有更广泛性的概念"音响艺术"，而不使用"音乐"这个概念。这样做的目的是为了强调以下两件相关的事物：（1）艺术系统的差异化过程，它将创造新媒体和艺术形式；（2）声音通信中媒体和技术的极端重要性。通过引入元设计这个概念，我对这种差异化过程的伦理和美学后果提出了种种疑问。

没有比互联网更好的拟真现实范例了。一方面，互联网成为理想化信息社会的象征。"理想化信息社会，是一个信息产生、处理以及传播占据

中心地位的社会结构”。这个逻辑空间是一个无限网络，所有事情和信息都通过网络进行流通。“个体”这个概念丧失了身份、个性、思想和精神等各种标识，这样，当其在无限网络中流通时，就变成了拟真的东西。正如弗卢塞尔阐明的那样，希望包含着一种新品质关系，一种新视觉：“社会不是由抽象权威所规范，而是由快速高效的信息交换来规范。”

另外一方面日益增加的迹象表明：由互联网和远程信息服务[①]推动的通信革命，将会导致资本、权力、文化和知识的集中，这种集中使得权威社会被强化。开放与“混乱”的互联网反映了免费交换信息的梦想。但是我们经常在互联网上，看到巩固等级和集中化的种种尝试。这些尝试是为了使信息流通可以实现集中控制。如果在互联网上和参与者间的交互作用不可能平等的话，这种交流模式就失败了。

我们生活在一个过渡的时代，这个时代的社会、文化和美学价值都受到重新编码过程的支配。我们有机会克服集中式通信模式，这种模式基于信息的集中化并具有这样的特点：“传播者与接受者之间不存在交互作用”。正在形成的基于互联网的通信模式代表了一种新的选择。然而，正如弗卢塞尔指出的：“如果集中化模式盛行，我们不得不奋起反对一种不负责任、痴呆、庸俗和野蛮的生活方式。我们必须预见到这种趋势”。

声音艺术的空间

空气和物理空间是听觉感知的主要媒介。除了空气，物理空间的特性也对音乐感知起着很大作用。至今尚未有对空气的音乐作用进行的系统化研究。空气和物理空间两者将声源和声音处理神经系统联系起来。声音频谱受声音反射、吸收效应的影响。声音反射和吸收取决于物理空间的物性和结构。这些效应促生了一些特殊的仪器。根据音乐史教程记载，这些仪器已经发展成了自主性媒体。

例如，在现代社会的起始阶段，哥特式大教堂就极大地影响了复调音乐的创作。这些教堂极长的声音反射时间加强了共鸣效果。它拥有很好的

---

① “信息通信”（Telematics）是最近发明的术语，其将远程通信（Telecommunication）与计算（Computing）结合起来；“它指的是基于机械原理和媒体自动控制的复杂通信行为”。弗卢塞尔强调信息通信的实质含义，认为“它是一种自动将遥远的东西带到眼前的技术”。

复调性能，吸引听众去关注声音的和谐性和频谱特性。到了文艺复兴时期，音乐开始朝着另外的方向发展，这些发展不太重视空间的媒介作用。这时期音乐厅的结构就反映了这些发展趋势，这些音乐厅尽可能布置得“中性化”。录音工作室控制房体现了更进一步的发展：物理空间的特性应尽可能地通过刻录手段去除，而通过人工产生的共鸣和其他效应来重建空间。

20 世纪下半叶，随着电子音乐的发展，声音艺术的空间维度开始显露。电子音乐这种新的音乐形式，不再需要空间中存在一个演奏者来产生音乐。音乐生产与重现实现了分离。将扩音器分布于空间中，使得声音可以从多个地方散播。这推动了物理与音乐空间的分解和重建过程。

20 世纪五六十年代的系列电子音乐，尝试将空间与频率、音量、音程、音质一起作为音乐作品的创作成分。多道磁带机的发明，提供了复杂声音空间的预生产能力。多道磁带机最初有 4 个磁道，然后发展到 8、16、24、32、48 个磁道。为了实现复杂声音空间的预生产，需要进行语音图像的散播，对运动、方向和速度等空间参数进行仿真。多通道特性对这种音乐极为重要：通过某种方式，将空间“分解”成磁道，再通过磁带重生技术合成、重建空间。

数字化技术继续推动着声音仿真和空间模拟的进程。这种进程反映了媒介空间的分解和重建能力的日益增强。这是新形式空间设计的一种发展结果。“声音空间”这个概念不仅在声学体验中不同，在空间媒体的其他观测结果中也不同。换句话说，它既指声学和空间现象的仿真技术，又指其符号化的过程；该过程通过在空间媒体中创造新形态来产生内涵。①

因而，声音空间成了新音乐发展的媒体。这些新音乐包括 50 年代巴黎的“音乐凝结物”和科隆的“电子音乐”。这些音乐打开了通向一个媒体自动生产系统②即电子音乐的大门。电子音乐区别于仪器音乐、嗓声音乐。在这个过程中产生了新形式的声音艺术，这些声音艺术拓宽了艺术的范

---

① 依卢曼所说，一种媒介表示一个松散的连接，此连接又紧密连接了各种元素。在媒介中，各元素通过媒介形成的连接产生形式。

② 术语“自动生产”（autopoiesis）由前缀“自动”和“生产/创造”两词组成。它由智利生物学家温贝托·马图拉纳和弗朗西斯科·瓦雷拉首先提出，用于描述生命与认识的基础逻辑。瓦雷拉给出了“自动生产”的一个定义：“一个被定义为统一体的自动生产系统是一个能够生产、转化、代谢其成分的关系网络。(1) 通过交互作用和转化，它产生和实现自己的关系网络；(2) 通过在网络中配置自己的拓扑结构，将组成元素构建成存在空间中的一个实体”。详细定义可参见相应文献（Manturana and Varela 1980：78—79）。

围。例如，艺术声学和音景两者都从发射音乐体裁发展而来。发射音乐体裁包含声响音乐、声音技术装备，还有声学、视觉、运动以及电子等关联的媒介。

声音空间的转化可以看做是这样一个综合过程的一部分：使用电子装置和生物信息技术，重新构建我们的感知和身体。可以预见，在不久的将来，我们将能够穿越身体的内部和外部边界，建立起新空间体验的生物界面。也许有一天，我们可以模拟、仿真声音在空气中的传播。

声音艺术的理解

> 对于音乐短句的理解或者解释，有时就是一个手势，有时就是一个舞步或者表示一支舞曲的某个词汇。但是，当我们聆听音乐时，理解乐句不正是在体验某些东西吗？在那种情况下，音乐解释又将扮演什么角色？我们在聆听音乐时，会想到乐句的解释吗？会想到跳舞吗？会想到它所代表的东西吗？假设我们确实这样做了，为什么还要呼吁大家用心去聆听音乐？如果欣赏舞蹈是重要的，最好就那样做吧，而不必顾及音乐。然而，这种观点是错误的。

音乐理解是美学理解的一种特殊情境。路德维希·维特根斯坦认为这是体现语言理解和一般意义理解的一个范例。他将对一个句子的理解与对音乐主旋律或者主题的理解进行比较。[①] 有人会对维特根斯坦的看法提出批评，认为他的看法过于偏袒某些音乐。在这些音乐中，旋律、乐句、音调序列的线性组合占据了至关重要的地位。这类音乐创作一直延续到19世纪。在20世纪，诸如无调性、十二音阶、战后序列主义和其他随后的音乐新发展关注声音创作的不同方面。在20世纪早期，有德彪西的印象主义音乐、斯特拉文斯基和巴托克的“割裂式叙述”、马勒的拼接交响乐。德彪西创造了一种新的和谐逻辑，从传统的音调处理和感受角度，对声乐现象进行了重新评价，让其释放出新活力。在马勒的交响乐中，组建了一个联

---

① 音乐在维特根斯坦的生活和人生哲学中扮演重要角色（引自舒尔特的文章，我将该文章翻译成了英文）。正如他在《哲学的调查》打字稿中所声称的：“哪怕只是在我写的书中，我也无法说出音乐表现的关于我的生活的任何东西，如何希望其他人能够理解我呢？”

想和拟引用（pseudo-quotations）的网络，将音乐物质的语义现实带到前台。

20 世纪和 21 世纪的许多新美学令人对旋律的基本作用和音乐的概念本身产生了疑问。在这里需要强调两种趋势：一方面，电子音乐发展以使用各种模拟和数字设备为特征；另一方面，跟时间和空间媒体有关的音响，比如无线电、电影、视频、网络等。这两种趋势的差异将在下面详细说明。

对于第一种情况，技术手段来到前台。音乐实践中大量关注技术设备的使用：使用模拟数字技术、特别开发的软硬件来分析、重生产、综合、创作、处理音乐。这给音乐家带来了新的思想和创作思路。例如，来源于空间环境、乐器、噪音的声音被分析、转换，并用于建立制作电子、仪器、噪音交响曲的模型。另外，通过时间、频率的各种分析技术可以更大范围地感知声音。我们明白了声音的微观结构，并使用技术分析的结果来构建新的音乐作品，例如，八九十年代热拉尔·格里塞和特里斯坦·米拉伊等人的“频谱音乐”。

对于另外一种情况，新媒体关系的发展强调技术媒体手段，关注媒体仪器在实践中的使用。媒体既是一种工具，也是艺术在社会中传播的通道。艺术的符号含义由其服务的媒体对象决定。新视听媒体的发展产生了一个差异化的过程，该过程带来了新的音乐类别。例如，随着广播和电子音乐的融合，出现了背景、声音报道、广播比赛等独立的声音艺术领域。广播和电子音乐的融合重新定义了声音、噪声和语言的关系。还有，声音和图片的同步化以及物理、拟真视听空间的仿真创造了新的艺术实践，比如，声音设备、拟真现实等等。

技术复制

通过分析艺术的可复制性，瓦尔特·本杰明探讨了社会中艺术品在生产与接受方面的主要变化。这种变化由技术媒体的重要性日益增加造成。本杰明集中关注与分析摄影和电影的发展。在他生活的时期，由声音复制推动的音乐革命还处于初始阶段。为了能够有效分析与探讨，他提出了一个全面的媒体理论，这同时也是一个美学理论。

本杰明文章的中心思想可以表述如下：技术媒体让艺术品复制成为可能，甚至可以复制媒体本身，这给艺术带来了一场革命。因为，它们废除了艺术作品的真实性，而把拟真性带到前台来代替真实性。技术复制采用图像来代替原作品，分离了艺术作品与原作和真实性之间的时空关联，“只有在艺术爱好者的工作室中，教堂的场景才能被接受；合唱作品，不管是在礼堂还是在露天中演奏，都在客厅中回响”。[①]

在技术复制时代，艺术超出传统物质和客观领域，进入媒体的拟真世界。艺术摒弃了真实性，增加了拟真的时空可能性，“复制技术将被复制物体与传统的客观领域分离。通过复制技术，唯一存在物将被大量复制品所代替。同时，为了使艺术复制品能够满足处于特定的环境观众和聆听众的需求，复制品将被重新激活”。

这两个过程导致了艺术品的重新定义，并创造了感知的新环境和领域。每个新转变都为每个未来的接受者更新了现实艺术作品内涵。本杰明解释了技术复制给集中化感官感知带来的新变化，并将这种变化称为“光晕的消失”。

每个新复制品都更新了原艺术品，故而允许无变化地对作品内涵进行重编码。20 世纪下半叶的巴洛克式音乐就是这种重编码的一个例子。巴洛克式音乐是一种新的音乐实践：利用新发展起来的音乐艺术品录制方法以及音乐工作室技术，采用“旧乐器”来演奏旧音乐。用新技术设备来塑造和转化旧乐器声音。每个新录制品和新复制品，都更新了“真实的”巴洛克式音乐的含义。

数字复制

数字复制品不仅仅是完美的、自由的，也是流动的。一旦音乐被数字化，它将变成一种流体，可以变形、移动、弯曲和连接。你可以过滤、混合、保存、重新组合和再混合它。你创作的音乐、正在聆听的音乐还有借来的音乐，都可以这样做。

① 所有与本杰明有关的引文，都出自本杰明文章的英译本。

工业社会由模拟复制技术推动；信息社会则由数字复制技术推动。数字技术改变了我们对音乐的认识以及音乐制作实践。只要拷贝自同一母带，模拟技术得到的艺术复制品都是完美的。母带允许无限制地拷贝，但拷贝并不是一件很容易的事情。如果在复制品上进行拷贝，将造成噪声并使某些成分失真。而且，每多拷贝一次，失真就越严重。因而，原物形式会渐渐地消失，最后的复制品将是混乱不堪，严重失真的。

相比之下，数字复制品可以实现无损耗复制。复制品与原作品之间完全一样。更为重要的是，数字技术能够对媒体内容进行处理，所以，一般意义上的新复制形式出现了，这就是合成生产过程。

最近这几年最重要的音乐变革不是由作曲者、表演者或者艺术家发起的，而是由听众发起的。他们利用互联网来发布数字内容。音乐网站 Napster，Gnutella 以及后继者 Morpheus，Kazzaa，Audiogalaxy 等的成功基于这样一个事实：音乐作品不仅仅能被复制，也可以根据个体要求和用户需求进行修改、塑造。一旦将音乐下载下来后，可以进一步拷贝和散播该音乐而不需要考虑版权问题。音乐工业界害怕失去垄断地位，正尝试用法律手段和版权保护技术来阻止这种新发展趋势。但是，大家都明白，网络必将深刻地改变现行音乐发行体系，这只是一个时间问题。

内容共享和盗版是针对音乐新变革的两种态度。更为重要的是，这两种态度在数字复制技术推动的声音艺术新局面中的事实变得日益明显：音乐变得越来越不具有确定形式，越来越成为一种柔性媒体，可以添加更多特征，进一步塑造。未来的音乐作品可以当做一种包含声音和其他信息的拟真编码。这种编码可以被塑形成声音和音乐的形式。

新声音艺术的数字流动性和无限复制性影响了现在和未来的音乐工作。它支持了音乐接受和生产新行为方式的发展。我们今天已经体验了 DJ 们对古典旧音乐与现代流行音乐的再混合——从格列高利圣咏到最前卫的摇滚音乐。新一代表演艺术家正在成长，他们对新事物和新乐器不存在偏见。模拟时代艺术作品的特性是把对象从硬壳中剥离出来，摧毁其光晕。“这是清算文化遗产传统价值的第一步”。现在向前进一步发展：数字艺术作品不再仅仅追求单纯的真实性，发展出既真实又拟真的自我复制能力。

设计实践

一个人坐在电脑前，敲击键盘，制作音乐。他到底在做什么？根据弗鲁塞尔的说法，答案很简单：他正在企图将可能的事情变成为现实。

在讨论弗鲁塞尔的观点之前，让我们先来设想一个使用电脑编辑音乐的具体场景：一个人分析音乐；从数字存档中选择声音和噪声；为 CD、电影和视频混合或者剪辑音乐；制作广告；设计音乐；模拟电子乐器和噪音，编辑视频游戏、乐器和噪音的电子音乐片段；从聚乙烯化合物记录盘中移除滴答声，为 DJ 表演进行循环播放准备；组装乐器，测试房间的声音效果；模拟一个声学环境；演奏乐器，进行互动表演等等。

根据弗鲁塞尔对数字世界的比喻，所有电脑创造或者模仿的事物——包括声音、音乐、线条、表面、实体等等——都是一堆疏密程度不同却紧密连接的粒子，尽管刚开始时，这些粒子是分散的。电脑分析声音，将声学现象分解成基本样品和基本粒子。所得到的是可视可听的声音粒子化结构，它们可以被任意合成。事实上，只要将声音数字化，一个分析合成过程就会开始：将声音转化成其他东西。不管做什么，都是将某些信息分解而创造新信息。世界包含的信息可以被分解，然后再被组装。这就是如何创造数字信息“组合已有的信息”。

数字化思考方式导致了事物的分解。世界不再是线性的或者过程式的，因为我们用数字思维方式代替了字母排序式思维方式。正如弗鲁塞尔所强调的，数字化思考意味着世界和人类都是离散的、分和点精确的事件，是马赛克拼图的一部分，是一个既可分解，也可组合的个体。制造的、修改的或者由电脑播放的声音——我们可以真实地感知和体验这声音——都是拟真网络的交叉点。在这个拟真网络中，粒子聚集成可识别的形态并以实体的形式存在。我们已经将线性思维转换为零维思维。事物的物质性被分解成关系场。

新旧音乐之间的区别是什么？旧音乐用仪器、嗓音创作，是概念、标志的编造、模仿。新音乐——包含图片、电影、视频、全息图等等可视元素——是这些可能性的实现。旧音乐是主观象征，新音乐则是设计。因而，我们把关于声音生产和可视事件的新实践称为设计实践。这些实践需

要使用电脑和数字仪器。因而，当我们敲击电脑键盘上的一个键时，“我们开始设计一个关系网络，故而，‘我们’不应当被理解为一群个体，而是一个网络化的对话体”。

思维已经被重新编码，从字母排序式变成数字式，现在则变为数字合成式。如今广泛采用计算法和仪器的社会，在将来会变成基于人工生命体和界面的世界。同样，现在用仪器制作的音乐实践，将会变成用智能环境和后生物系统制作的音乐实践。

连接性智能个体

> 我们都是界面。我们以电脑为媒介连接起来，都被电脑强化。
>
> 技术转变没给我留下深刻影像，生物技术也没有，互联网同样也没有。我不是自以为是而口出狂言。毫无疑问，如果我们采用不同的技术，我们的所作所为会发生改变。但是，除非我们转变了自己的感情，不然我们的行动不会发生变化（Maturana）。

声音艺术新近发展与技术有着密切的关系，我们不能拒绝新技术文化的出现。但是，对于这种新技术文化是否将要剧烈的影响人类，存在着各种不同观点。我们可以大体区分出两种观点：积极观点和怀疑观点。它们表明了两种截然不同的伦理道德态度。我将简单地分别讨论一下这两种观点各自的立场，接着概述一下声音艺术的拓扑结构，并给未来的工作提出一些建议。

积极观点

世界新感知手段的说法支持技术积极观。这种说法认为所有的模拟行为都是可信的、可靠的。所有的感觉——视觉、听觉和触觉，不久的未来还将包括嗅觉——都是可以通过数字手段进行分解、重组的。所有的形式、形状和纹理都可以通过计算来创造。这些技术促使认识和感知发生了质变。故而，罗伊·阿斯考特提出了一个新概念——电脑感知：电脑感知

是概念和感知过程的融合。在这种融合中，信息技术网络扮演了构建基础架构的重要角色。

计算机感知这个概念指明了一种新的存在。这种存在通过互联网世界中物质现实与拟真现实的融合而获取。因而，互联网世界是一种技术网络，将物理世界与精神世界连接起来。它是一个可以移动的空间，有助于精神与身体间的有机互动。计算机世界既是物质的也是拟真的。计算机世界的物质性体现在网络连接、互换、配置的多样性。计算机世界的拟真性体现在其与精神有很大相似性，两者都处理符号、模拟和信息，并且都被赋予记忆和智力。

现在，我们正在经历一个感知感觉重组的过程，这种重组形成于互联网通讯中，并由多媒体技术和拟真数字技术来完成。互联网通过屏幕将感知和现实世界连接起来，故而，成为一个认知实践的新领域。但是，智能网络发展的前提条件是思维和机器之间存在直接联系，例如，下面提到的存在于我们思想与记忆间的直接关系。出于这样的考虑，德里克·德凯尔克霍弗提出了一个智力架构，这其实应该当做一个连接架构，“这个架构将我们今天赖以生存并生活于其中的三个空间环境——精神、现实世界、互联网——结合到一起”。理想信息社会带来了关于人类的社会性和感知性新意识。这新意识被连接架构符号化；在这种理想化社会中，小“我”消失了，代之以“连接个体”。

怀疑观点

马歇尔·麦克卢汉具有丰富的想象力。自从他提出“媒介就是信息”之后，大家的注意力都集中到媒体物质的表面。如今，媒体将起到这样一种作用：溶解、破坏并最终取消作者本人的、个体的和主观的思想。尽管有着炫目的外表，信息通信也成为了媒体批判的对象。信息通信技术将人们聚集到一起，催发了新的对话方式，但是，它也存在如下缺陷：机器安排人们的行为方式，令思考自动化，因而受到现今的批评。我们丧失了一些能力，即透过表面认识意图，对仪器设备和我们的技术社会进行批判。

针对技术改变我们作为人的存在的现状，温贝托·马图拉纳提出了一种激进批评观点。他的观点基于自动生产理论。一台自动生产机器能够无

变化高保真地生产、再生产自己的组成部件。人类也可以被认为是一部自动生产的机器，他们在生产、再生产分子方面与封闭式网络功能相仿。生物的自我生产结构拥有其解剖学与生理学特性，这些特性是存在的基本领域。第二个存在的领域是媒体，该领域的特殊之处如马图拉纳所指：该领域中生物在递归交互作用中以整体的形式出现和存在。[①] 但是，这两个领域是独立运作的。马图拉纳认为两者间不存在偶然关系，语言文化网络将人们组织起来，故而，我们的理性由情感决定。

马图拉纳认为，拟真现实无法让我们体验到真实的感觉，在拟真现实中，我们无法区分真实感觉和幻觉。“我们的历史一直是新现实循环创造的结果。对我们作为生物存在的基本体而言，历史都是拟真的”。马图拉纳批评现代技术与拟真性联合起来成为操纵他人生活强有力的手段。技术不是解决人类难题的好方法，因为，我们的问题出在情感方面。马图拉纳觉得，我们生活的世界不是来源于量化的信息，而是来源于时刻存在于我们生活中的情感网络。只要在设计时尊重相应领域的结构一致性，每一样东西都可以成为设计对象。

元设计：关于设计的设计

在前面几部分，我集中讨论了互联网时代声音艺术的若干审美问题。现在，我来进行一番总结，给未来的实践提供一些建议。在本文的开头部分，我提到了设计在社会中的中心作用。设计这个概念融合了艺术、技术和经济三者，代表了“取消真相与真实性”，表示将随意构想的现实，组织为感觉和认识体验。如果与装饰、表面和操纵等概念结合起来，设计这个概念将会拥有一种消极的内涵。但是，如果与重建现实、拟真文化和生活空间等理念联系起来，设计可以是积极的。

这样就出现了一个问题：设计的目的是什么？或者换句话说，什么是设计的道德规范？从二阶控制论的角度看，问题的答案是，设计的目的就是元设计——设计的设计。因而，我必须强调这个循环定义的基本内容——也是控制论的中心思想——并主张未来艺术工作应该采取交叉学科方

---

① 社会学家尼克拉斯·卢曼把“自动生产”这个术语的应用范围扩展到社会精神系统（卢曼 1984，1997）。同时，在媒体与形式的差异基础上，卢曼提出了一种很有前途的媒体理论。

法。将元设计作为一个充满挑战的目标，这样就有可能循环处理诸如艺术、文化和技术等概念，把内容连接起来，而不需要担心途径、过程和轨迹。元设计是一个来回反复倒转的过程，意味着在现实世界与拟真世界之间来回的“移动”。

声音艺术的分类

最后，我给出现代声音艺术的一种分类体系。这个体系考虑了当今的艺术趋势，也考虑了科学与音乐之间的相互依赖关系。由于无法追踪音乐发展的完整框架，我仅从下面三个不同的角度对现在的声音艺术进行分类：(1) 与音乐创作、表演有关的主题；(2) 声音艺术的分支领域；(3) 音乐与相关领域的联系。其中，针对音乐与相关领域的联系，列举了三个例子。这三个例子体现了其他领域对音乐的影响。由于事物是内在相关的，分类结果存在重叠相似之处。

Ⅰ 课题

1. 声音合成和处理

用各种计算机软件处理音频信号，分析、合成、设计、编辑和混合声音，进行音乐创作和表演。

2. 声音空间

声音在空间中的传播和反射特性；构建和模拟物理环境、拟真环境和网络环境的声音空间。

3. 音频环境

多通道音频环境、环绕声环境（5.1 DVD）、声音设备、拟真现实。

4. 界面

功能被增强的传统乐器、MIDI 仪器、传感器、手势和视听界面。

5. 互动性

存在两个互动系统：创作和表演的互动系统；现实和拟真环境的互动系统。两个互动系统促使了新艺术行为的出现。

6. 多媒体

将声音系统与其他艺术系统连接起来。包含视觉的、场景的、动力学的、建筑的系统等等。

7. 网络

应用网络和交互式系统来生产、检索、存贮和发布音乐作品。

8. 信息通信

利用信息通信系统、设备和仪器来进行现实和拟真环境中的移动交互式创作与表演。

9. 文化交互影响

认知过程（聆听、音乐创作、音乐实践）、音乐内涵、手势、社会9功能、文化交流。

II 领域

1. 专门媒体的声音艺术

例如，广播艺术、音频艺术、音景、音频环境、互联网（音频和MIDI的应用）、移动设备。

2. 媒体传播的声音艺术

例如，电影、戏剧、歌剧、舞蹈、视频、视频游戏、视听环境和设备（激光器，全息摄影术等）。

3. 表演式声音艺术

例如，声音工程、声音实践、声音设计（如表演）、舞台布景设计、交互和多媒体环境中声音表演（音乐家、DJ、舞蹈家等）。

4. 科学技术声音艺术

例如，信号处理、声音设计、拟真声音设计、界面设计、声音空间设计、电脑辅助创作（分析和合成）、音乐语言、表演软件、声音均衡系统等。

III 联系

1. 声音艺术和语音

方法：

声音、语音与文本间的联系；跟文学、诗歌、超文本等有关的音乐形式。

策略：

语音界面；语音、文本识别；语音和噪音分析、合成；噪音处理；基于声音和噪音的交互性。

应用：

基于语音与发音模型（分析与合成）的声音描述和创作；音频纹理和超纹理；囊括真实和拟真说话者、演唱者、表演者、3D图形图像和文本的艺术创作。

2. 声音与图像

方法：

声音、可视艺术、计算机动画、视频图像、全息摄影、光源、激光等多者间的联系。

策略：

视听界面和仪器；视听通感；声音、视觉形式的同步化。

应用：

基于视觉模型的声音描述和创作；视听媒体；电影、视频、DVD、网络等；拟真视听环境：设备、视频游戏等等。

3. 声音艺术、手势和空间

方法：

声音、手势、运动与空间的联系。

策略：

空间、手势与身体的界面；新交互式仪器与界面。

应用：

真实与拟真空间中的创作；声音与空间的仿真、幻化；拟真听觉；使用新界面，跟音乐家、舞蹈家、演员、表演者一起创作与表演。

第三辑

音乐与技术

“当新媒体是个大事儿”：互联网与流行音乐语言的再思考

（意）詹尼·西比拉
(Gianni Sibilla)
陆正兰 译

摇滚明星快完蛋了
嘻哈却正大行其道
当新媒体是个大事儿时
就真是个大事儿

——U2 乐队《风筝》

本文集中讨论新媒体的影响，尤其关注互联网对流行音乐大众传播的冲击力。在音乐和其他新闻媒体中，当 Napster 和音乐数字传播成为热点时，这个课题引起了广泛地讨论。本文的目的是从符号叙述视角，勾勒出网络对流行音乐语言的影响。

要完成这项任务，需要先介绍两点，首先，我将试着依据新媒体在流行音乐散播和传送中的不同功能，对其进行以下分类：唱片、演出、出版业、电台和视听设备（图像记载、电视、电影）。其次，简要介绍从 CD 到网站到分享文档的发展过程中，音乐存储和传送的技术革新。在论述的同时，本文也注意考察这种技术革新对以下主要参与方面的变革性作用：(1) 艺术家与唱片公司；(2) 受众；(3) 作为音乐输送渠道的媒体。

这两部分的介绍是为第三部分的讨论做准备。在第三部分，我将评价数字化语言是如何改变流行音乐传播方式和渠道的。交会、渗透、多媒

体，导致了音乐叙述的新模式，音乐家利用这种新模式，通过歌曲把他们塑造成进行社会叙述的“人物”。依靠这种新模式，音乐家告别了某些传统唱片工业生产销售方式，这可以称为“去中介环节化”现象。互联网建立了一个新的空间，在这里艺术家可以创造新的叙述类型。它可以将原先独立的次类型（歌曲、文字、形象等等）糅合在一起。

流行音乐传送中的“新”媒体

若要总结新媒体对流行音乐传播形成的影响，我们必须拓开视野，将流行音乐置于大众媒体系统中去考察。当人们明白音乐和大众媒体之间的象征性关系时，音乐和它的传送方式两者之间最本质的“数字化革命”，便体现得格外明显。当代社会中，流行音乐绝大部分是为媒体量身订制的。这不仅是个生产事实，也是个语言现象：流行音乐根据不同的语境修正它的叙述方式。[①] 为了适应各种不同的传播渠道，流行歌曲的意义也跟着自觉调整和变化。流行音乐系统可以被想象成一个网络，它由六个基本节点组成，每个节点都和其他节点相连（见图 1）。每个节点就像一张蹦床，流行信息会从中“弹跳”出来。

流行音乐的媒体系统

图 1 中，流行音乐作为媒体系统：六个节点中的每一个都与其他节点关联。例如，一首歌成为一种表演后，被音乐杂志评论，在电台中广播，同时，在电台或电视中的表演又被录制作成唱片，等等。

这个图表揭示出流行信息的传送过程。从录音和表演开始，信息便通过一种媒体网络进行播撒，这种媒体网络由电台、图像通信和音乐出版物组成，是一种新媒体，由最新的网络节点构造。每个节点（1）创造一种或多种流行音乐文本的专业类型；（2）创造一种新的语言，这种语言由音乐语言与广播媒体语言汇合演化而来；（3）为这种叙述建构做出了贡献，

---

① 导言中简短勾勒的这个设想，发展了我的著作 *I linguaggi della musica pop*（2003）中的观点，本论文也建构在此基础上，见 Sibilla（2004）。

其中的“主人公”是表演艺术家。流行信息的传送可被理解为“叙述过程”：表演艺术家是叙述者，他通过表演、录音或其他各种媒体讲述他自己的故事。

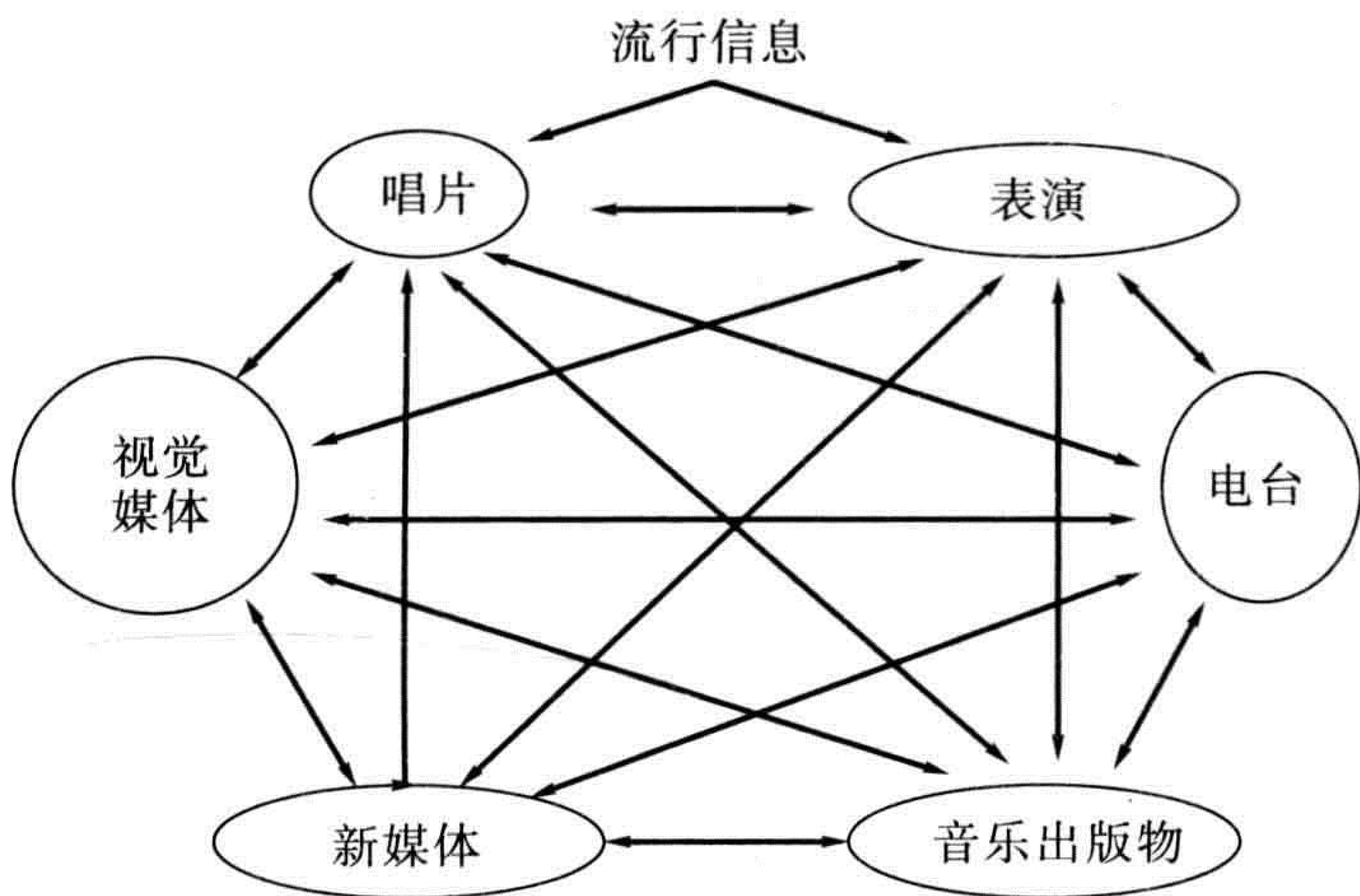


图 1

图 1 中的第一个节点，展示了已成录音的流行歌曲。如此这般，歌曲便成了以唱片作为传送形式的交流产品，各种语言由此传送出去：文字/叙述的、音乐的、阐释的。歌曲由词语（歌词）、音乐（旋律，和弦和节奏）以及合成这些因素并对之进行阐释的声音组成。歌曲由此“固定”，结晶成一种录音产品，以工业方式制造，然后再通过商业渠道销售。[①]

流行媒体系统的第二个节点是表演。后者包括传统的“现场”音乐会和一些为电视、电台、音乐唱片及网络播放等提供的表演。一首流行歌曲的公演就是一场戏剧演出，它要求并夸张“表演艺术家”的在场性，“表演艺术家”既是叙述者——讲述故事的声音——也是故事中的一个角色。

下面的四个节点由于其在场性而更为相关：印刷品，电台、视听设备以及新媒体。通过音乐印刷品——系统的第三个节点——流行歌曲被翻译成文字语言。音乐印刷品为建构一种流行音乐文化所发挥作用早已被指出。但是值得提醒的是，非专业的媒体（报纸和杂志等）也经常强调诸如小道消息、争议等流行音乐中的非音乐因素。

第四个节点是电台。流行音乐通过这个中介分享它的主要元素：声

① 关于流行歌曲的叙述和阐释功能，见 Frith（1996）；及 Zak（2001），他们的设想是，被录制的歌曲是一个“录音室诗学”的产品。

音。在电台中，当在歌声流中不断抛进词语，笑话，噪音甚至其他歌曲时，原来的流行歌曲就变样了。流行歌曲被第五个节点改变得更为剧烈，这就是图像和视听媒体。这个节点毫无疑问最富有综合性，在这个节点中，混合了不同的传送工具。当图像成为静止的画面——照片，唱片封面时音乐可以缺席，音乐也可以直接出现，例如在电影，电视剧，音乐录像中。下文就要谈到，通过音乐碟片和MTV，音乐发生了巨大变化并达到它的“完美”状态。流行歌曲与视听设备、电视语言互相冲击，后者更着重非音乐因素，比如视觉外观，整体展现，舞蹈风格等等。[①]

在流行音乐的传送中，新媒体展现的最后一个节点，可以确定为用电脑下载、聆听音乐。在唱片、影碟和互联网网页中，流行音乐被翻译成数字语言，成为多媒体和交互文本的一部分。这些文本混合了各种不同的表达形式，在同一个空间里，允许使用者自由选择如何与文本进行对话。同时，新媒体也修正了流行音乐的传送程序。音乐成为非物质产品，成为能与他人通过数字网络分享交流的一种“文档”。

数字化，存储，媒体和传送：音乐中的数字革命？

臭名昭著的控告Napster官司，在所有媒体中都引起了巨大反响，流行音乐在改变文化与当代社会传达方式中所起的作用，通过这个案件变得尽人皆知。

近一个世纪来，音乐成为这样一个领域，在这里，文化产业尝试了一些与其最相关的改革。从产业发展观点来看，音乐内容（唱片上的音乐）与音乐表演（听和录音的设备）两者已经区分开来。这种区分有些类似于软件和硬件，它成为过去十年里电子技术革新的基础。在长达一个世纪的历史中，留声机唱片产业已经不断实验发展出推销和控制录音、储存和音乐播放的新形式：从乙烯塑胶片，到磁带盒，到压缩碟片。

然而，音乐中的“数字革命”并不始于Napster。随着数字转向存储和播放，这场革命最早开始于20世纪80年代，当时，可听的CD刚刚进入市场。CD小塑料盘有激光束阅读的微小音轨，克服了它的前驱者——

① 关于音乐录像和MTV学术讨论的记载，见西比拉（1999）。

乙烯塑胶唱片明显的局限性。CD 能储存双倍的音乐，且质量很高，不易损坏，原因在于声音被转换成了二元语言的数字格式。

人们普遍认为，各种类型数据的数字化是一场技术革新，它使新媒体的诞生和发展成为可能。数字化意味着压缩，在很小的空间里储存大量的数据。这个程序也被应用于图像和语言，但是 CD 上的音乐存储最为人称道，并经常作为最佳例证。数字化也意味着不同形式的数据汇合成同一种语言，即二元符码语言。计算机能熟练操纵不同的内容，将其并置在同一个地方，即显示屏的虚拟空间。流行音乐这种传媒现象，在数字化所成就的混杂媒介中占据了优势。存储和传送音乐的新形式贯穿了整个 20 世纪 90 年代：从 CD-ROM① 到"升级版"CD，到视听 DVD 碟片等等。所有这些媒体都将音乐与内容、图像、其他声音以及更多的东西混合在一起；它们是流行音乐生产和传播的"多媒体"变革的一部分。

虚拟的、"非物质"的存储新形式，与"物质性"的多媒体形式一起出现。非物质的存储包括 Real Audio 文件和 MP3 文件。它们不需要事先被保存到 CD 或其他设备中才能读出，它们能作为数字文档而存在，可以从硬盘上转入或转出。总之，这些新的数字格式已经促成了流行音乐传送的新形式，也重新界定了留声机工业强加的传统参数。个人电脑（PC）已经成为"音乐硬盘"的一种新类型，同一种播放软件能读出各种数字格式，无论是"物质"的还是"非物质"的，包括声音碟片，CD-ROM，DVD 等等。

这种交汇的趋势，不仅重新定义了音乐的存储和传送，而且给流行音乐的生产和传送带来了新的前景，同时也重新界定了流行音乐系统中的主要参与者的作用。在这一过程中，数字革命的"明星"是互联网，特别是万维网。万维网成为剧烈改变整个大众传媒系统的"新媒体"。互联网已经成为"全球媒体"，它能聚集并重新改造艺术家、唱片公司，受众及媒体的角色。所有传统的参与者都展示在互联网上，但为了适应不同网站，他们的传送功能有所变化。我们能在互联网上分辨出流行音乐出现的三种主要类型：（1）艺术家及唱片公司的"官方"网页；（2）由网刊、聊天室

---

① "Xplora1"可能是彼得·加布里埃尔（Peter Gabriel）在音乐 CD-ROM 上最早且最富野心的实验。加布里埃尔这个艺术界交叉授粉的先锋，在他的音乐作品中尝试了多媒体和互动性的合作，改进了录像，图形以及语词——正如他的音乐录像所证明的。他的实验广泛地被其他很多艺术家称赞和模仿（斯汀、鲍勃·迪伦、王子、大卫·鲍伊、滚石、空中铁匠乐队等其他乐人）。但这种格式只维持了几年，因为它在设计和生产上过于昂贵，对潜在的公众来说，他们的数量也太少。所以，它很快就被升级 CD 代替，在传统的视听 CD 上加入多媒体部分。

和其他网络论坛培养的粉丝社群；（3）在线媒体。

（1）相对来说，唱片艺术家和公司较晚地意识到互联网与受众直接交流的可能性。许多“官方”网站只不过是一个展示产品的橱窗而已。他们被流行音乐的传统中间环节所控制，例如唱片公司的促销部门、新闻部门和营销部门等等。在某些例子中，艺术家们自己控制自己的网站，建立了一个虚拟空间，在那里他们和粉丝会面，交谈并得到回馈。在这个空间里，音乐家可以展示他们自己喜欢的影集，信息和歌曲，而不受干涉，也不必通过第三方。这个通常被称为“去中介环节化”过程，已经产生出很多创新性的结果。最明显的例证之一是唱片的网络发行，只有通过互联网，一些唱片才有机会到达听众手里。“去中介环节化”深受不太知名的艺术家们的青睐，他们可以不必与唱片公司打交道：他们自己制作唱片，在他们自己的网站上出售，通常用“付费下载”的方式。大部分艺术家也都在这个领域中进行尝试。比如，2002 年 R. E. M 在他们自己的网站上贴上歌集，名为 *r. e. m. IX*，供免费下载。歌集中将很多歌曲重新组合，选的歌从他们过去商业发行过的唱片《揭示》中转录过来。对依靠传统的零售渠道运作的唱片公司来说，发行这种形式的歌集很难想象。[①]

（2）上面提及的第二种类型是网络中的粉丝社群。粉丝网是最早出现在网络上的网站之一，它负责更新“粉丝杂志”（fanzine）电子版。互联网能将分散在全球各地的、具有共同兴趣的人联系在一起。当然，像粉丝俱乐部这样的音乐团体在网络出现之前就存在了，但是，信息高速公路无限拓展了他们相遇的空间，现在甚至可以相遇在虚拟空间里。每个著名的表演艺术家都拥有大量的粉丝网站，在那里，粉丝们关注表演艺术家的音乐、影像，甚至个人情况。通过这些网站，粉丝们相互交换音乐，新闻，照片以及有关他们崇拜的偶像的各种资料。

（3）在线媒体是通过网络造成的最有趣的传播发展。在不同的媒介运作者之间，“扩大的竞争”已经造成内容生产的改变，这些内容为原先不同的空间准备，但现在汇合在同一种媒体中。

按年代顺序来说，职业网站媒体的第一种类型是音乐出版物。20 世纪 90 年代中期，这些网站初次亮相他们的在线网络版。在这个过程中，只是

---

① 到 2002 年，可以从下面网址中，通过服务器 URL 免费下载 R. E. M 乐队的表演：www. remhq. com。艺术家们同时也可以把网站作为一个空间，在新闻组和聊天室中和粉丝直接互动；通常使用者可以支付订阅费下载艺术家们未发行的歌曲。例如，大卫·鲍伊给他的受众提供多种服务，包括网络供货（www. davidbowise. com）。

要求将印刷的文字和图像传送到新的数字空间里，有时，为了在专业网络制作中加入新内容，技术因素由此提高。因为宽带连接也加快了传送速度，使互联网上多媒体出现的可能性成为现实。电台和电视台也开始利用网络发展自己，它们在互联网上广播常规节目。

这种现象至少带来了两个重大革新。首先是新闻和信息的全球流通，也就是说当一段故事，一段音乐/一段剪辑的音像被贴到互联网上去时，地球的每个角落，无论是美洲或者欧洲，都能同时收到。第二，专业媒体开始整合他们原先分散的语言：新闻故事里加入了歌曲和视图；电视剪辑用书写格式说明等等。这些能交汇的程序，特别体现在这些诞生于互联网，也服务于互联网的新媒体中。一个典型的例子就是现在已经不存在的网站 Sonicnet. com，它以一种新的方式，在同一个空间里展现各种不同类型的信息。Sonicnet 不仅是一个在线的杂志、电台节目，电视节目，它还能将所有的这些聚在一起，纳入一种独特的新的互动格式中来适应"大规模的个人化"：它提供各种大量的内容，使用者可以根据各自的需要浏览并从中进行选择。

同时，Sonicnet 也是一个互联网上媒体改革的明显范例。Sonicnet 获得了《沉溺于噪音》的版权，这是第一份在线职业音乐杂志，成立于 1994 年，由《滚石杂志》的前任编辑迈克·戈德堡创建。后来，Sonicnet 被电视频道多媒体部，即"互动 MTV"并购，这个电视频道把它的内容（MTV. com，VH1. com）与 Sonicnet 混合起来。最终，Sonicnet 的数据库全部转移到 VH1. com，成为 MTV 网站的姐妹电视网站。今天，Sonicnet 已经不再独立存在。但它仍然是 Sonicnet，因为它深远的前瞻性和革新性，因为它曾经是传统音乐媒体在线版的脊梁骨。

对流行音乐来说，新媒体和媒体的汇合趋势还意味着另一件事即超越空间倾听音乐的可能性。听众可以在他们的个人电脑上，通过在线和下载的形式，在网上搜索并找寻歌曲。听众并不需要知道歌曲的原出处，例如在欧洲能听到美国电台；澳大利亚的网络使用者可以下载亚洲网站上的歌曲等等。

从某种角度来说，在线音乐在声音的数字化进程中迈出了最新的一步。这过程从 CD 开始：作为物质载体，CD 能获得长达 80 分钟高质量的储存空间，但 CD 只能通过传统的零售渠道传送音乐。相反，在空间和质量上，在线音乐更偏重空间性。第一步，它把歌曲转化成一个文件，让它

小到可以被每一种网络连接转送。文件体积越小，视听质量越差。这就像 Real Audio 这样最早的视听文件所显示的，声音质量比 FM 电台还糟糕，但它的压缩能力却很高（一首歌大约只占 500k）。

技术研究已经发现了一种格式，它能把大容量的储存空间和高质量的声音效果结合在一起。这就是 MP3 格式，是在意大利工程师莱昂纳多·基亚里缪内的指导下研发出来的，MP3 具有兼容的特点，能合并两者。MP3 依靠压缩的运算法则模式进行工作，这种法则从心理声学演变而来，只有人耳能听到的声波段才被装入 MP3 格式。歌曲在 MP3 格式中，可以比 CD 需求的空间少 10 倍，却几乎保持了和 CD 同样质量的声音。

除了这些技术因素外，MP3 在网上大受欢迎还归功于其他一些因素：（1）MP3 是个“开放的资源”；也就是说，它的代码是自由的，任何一个使用者都可以使用并为其升级。（2）MP3 被大量的公司所采用，它们为使用者生产了配套软件，供使用者在自己的电脑上创建和播放文件。（3）许多在线媒体，都在网络上促销它们的格式。MP3. com 诞生在 1997 年，最早作为信息空间，然后这个格式变成了数字音乐传送空间。

流行音乐，现在称为“非物质”产品，为了抓住听众，开始寻找新的传播渠道。这就是“去中介环节化”方式：如果听众想听一首歌，不需要到什么地方去买 CD。他可以通过网络搜索、下载，然后存储在自己的电脑硬盘上。[①]

音乐的数字传播取代了分享文档的引进系统。Napster 和它的“后代”（Gnutella，Audiogalaxy，Kazaa，Morpheus，WinMX）引进了一种通过网络获得音乐的新模式。这些系统的软件允许使用者利用其他人的个人电脑。通过这个程序，你能找到一首歌，找到拥有此歌的使用者，然后要求下载；反过来，你也能让其他使用者从你的电脑上下载歌曲。[②] 这个软件背后的设想是建立一种世界性的社群，它能“分享”音乐，从而让传统媒体（唱片公司）为其让路。

这些文档分享系统已经在唱片公司和艺术家们中引起巨大骚动。Napster 被贴上了盗版工具的标签，因为它可以让人们复制音乐而不必付费，

---

① “下载”和“在线视听”很不一样。首先，文档从原始资源拷贝到另外一台电脑；一旦文档被拷贝，使用者就可以下线使用。“在线视听”意味着已经获得并且从源头播放多媒体文件。为了能播放，使用者必须在线与源头连接上。

② Napster 是分享文件的中心化系统，管理使用者的数据库和他们自己歌曲的列表。更先进的系统，比如 WinMX，是“同类对同类”简写为“p2p”：它们很容易与使用者连接，不需要特别的数据库。

从而忽略作者、演奏者及录音者的版权。[①]

这是去中介环节化的另一面。正如斯蒂夫·琼斯指出的，唱片公司的“音乐生产有走向垄断的趋势”。历史地来看，音乐产业已经发展成技术，技术又依靠媒体把音乐作为一种物质产品在传送。“唱片公司永远不可能通过大众传播与音乐媒体合作”。

新媒体中的流行音乐语言：多媒体，互动性和音乐叙述的“去中介环节化”

前面的讨论已经揭示，新媒体与音乐互动的各种方式综合了流行音乐的每一种传送特点。可以说这是一个悖论：在新媒体中，流行音乐的许多语言变成为一种单一独特的语言。通过使用新媒体，一个人能听歌，观看表演，阅读所关注的故事，观看相关的图像甚至更多，在线音频与听电台、看电视相似。

新媒体在音乐传送中加入了两个关键性的特征：互动性和多媒体。和音乐文本互动的可能性以及如何和其他表达方式一起表现自己，已经很大地修正了我们对流行歌曲和流行歌手的体验。新媒体已经彻底地改变了音乐的媒体叙述。

我们可以在两个层面上，对新媒体引起的变化作符号学分析。第一个是文本层面，我们可以追踪音乐文本形成方式的变化。第二个是实用层面，在这个层面我们可以在音乐文本的叙述体验中追踪变化。

在文本层面上，我们分析多媒体和互动性的符号作用。正如上文已经指出的那样，多媒体和表达的各种不同形式一样，都处在同样的空间/文本中。从这个角度来看，一个多媒体音乐文本——一个CD—ROM或者一个互联网站——都可以再现上一个世纪流行音乐运作中每一种类型。但是多媒体音乐文本不是一个艺术家和唱片公司能随意往里面扔任何东西的盒子。的确，它是一个文本，是一个信息，被一个作者或者一群作者构制和设计的空间。但是他们在设计中会作出选择，这些选择依以下条件而定：

① 这个反应引爆了RIAA（美国唱片产业协会，它代表大部分唱片公司）与Napster及其他音乐分享系统绵延无期的法庭诉讼。Napster最终在2001年关闭，后来的Audiogalaxy也遭受同样的命运。

(1) 信息，就是将被传送的材料；(2) 媒体是个空间，信息通过它被传送；(3) 电脑技术决定了内容的安排和被组织的形式。换句话说，多媒体是一个质量因素而不是一个数量因素。它不是一个简单的不同语言的汇合，而是应用电脑技术的新形式。

音乐多媒体是一种媒介：原先存在的传送材料（歌曲、图像、语言）都被移入一个新的符号系统；它也重新定义了传送材料的形式，"传统"的媒体语言也因为使用新的传送空间而作出调整。我们可以从以下这两个特征中，分辨出音乐的互动性：(1) 将之前把音乐传送给听众的两种方式合一；(2) 将音乐信息和非音乐信息合在一起。

通常，我们可以"带着意图"去听音乐。例如，在立体声播放器里放进一张 CD，或者去听一场音乐会。我们也可以随意地听音乐，例如，我们连接了一种媒体——打开电视或者电台——接受到电视或电台频道提供给我们的现成节目。而与上两者不同的是，音乐多媒体文本通过一个遥远的媒体让我们可以有意图地倾听。我们可以在自己选择的媒介中获得音乐，我们不需要和媒体身在一处，也不需要亲自获得媒体。音乐多媒体文本给我们提供了各种选择。我们能和文本、信息形成互动，最后我们能听到我们选择听的音乐。

分享文档系统的成功，就是 Napster 和它的后代的功劳：听众能让它的音乐体验个人化。歌曲变成非物质的产品，我们在互联网上很容易找到，并储存在我们自己的电脑硬盘上，刻录到 CD 上，传送到便携式的播放器中。运用这种方式，音乐的数字传送成为一个互动过程。它颠覆了预定的音乐体验，即被传统媒介以单一方式传送过程强加的预设。最后，使用者可以选择他想听的音乐，选择音乐的长短。听众的音乐体验也因其他与歌曲相关的非音乐因素（图像、写出的故事、说出的话）而升华，所有这些都可以在同一个媒体中找到：互联网。

叙述/数字化讲述的片段：新媒体，艺术家，唱片类目录和音乐叙述

我们现在来到实用层面，关注音乐文本接受者的叙述经验。新媒体不仅改变了我们体验流行音乐的方式，也改变了我们对流行明星作为故事人

物的体验，新媒体改变了艺术家对受众展现他们自己（他们个人的故事）和他们的作品（艺术家的故事）的方式，因为作品被阐释为一种叙述经验。

可以说，音乐新媒体带来一个新层面，如“剪和贴”音乐录像语言和像 MTV 这样的音乐电视。[①] 音乐录像通常是一种不同元素的小摆设：歌曲、图像，再现艺术家们个人生活的故事，以一种新的、单个的文本，将所有这些混合在一起。[②] 用同样的方式，多媒体音乐文本将先前在不同媒体中，艺术家生涯的各种分散的片段“花絮”，合成一个文本。

在艺术家的叙述方面，多媒体主要提供将一个单独文本组织成一个故事的可能，故事可以是粘连的或者互动的；这个故事能覆盖他或她的所有活动，从歌曲到歌集到表演，图像，面貌，话语等等。这种可能性从 1993 年到 1996 年，音乐 CD-ROM 的生产中已经找到显著证明，现在也很容易在“官方”网站中出现（特别是先进的——就如之前提及的，许多艺术家展现了一个橱窗而不是一个传送空间）。在这类文本中，我们能看到“艺术家的全球化叙述”。艺术家们在他们自己的故事里既是叙述者，也是角色，在真实时间内通过更新他们的信息，直接与他们的受众保持联系。

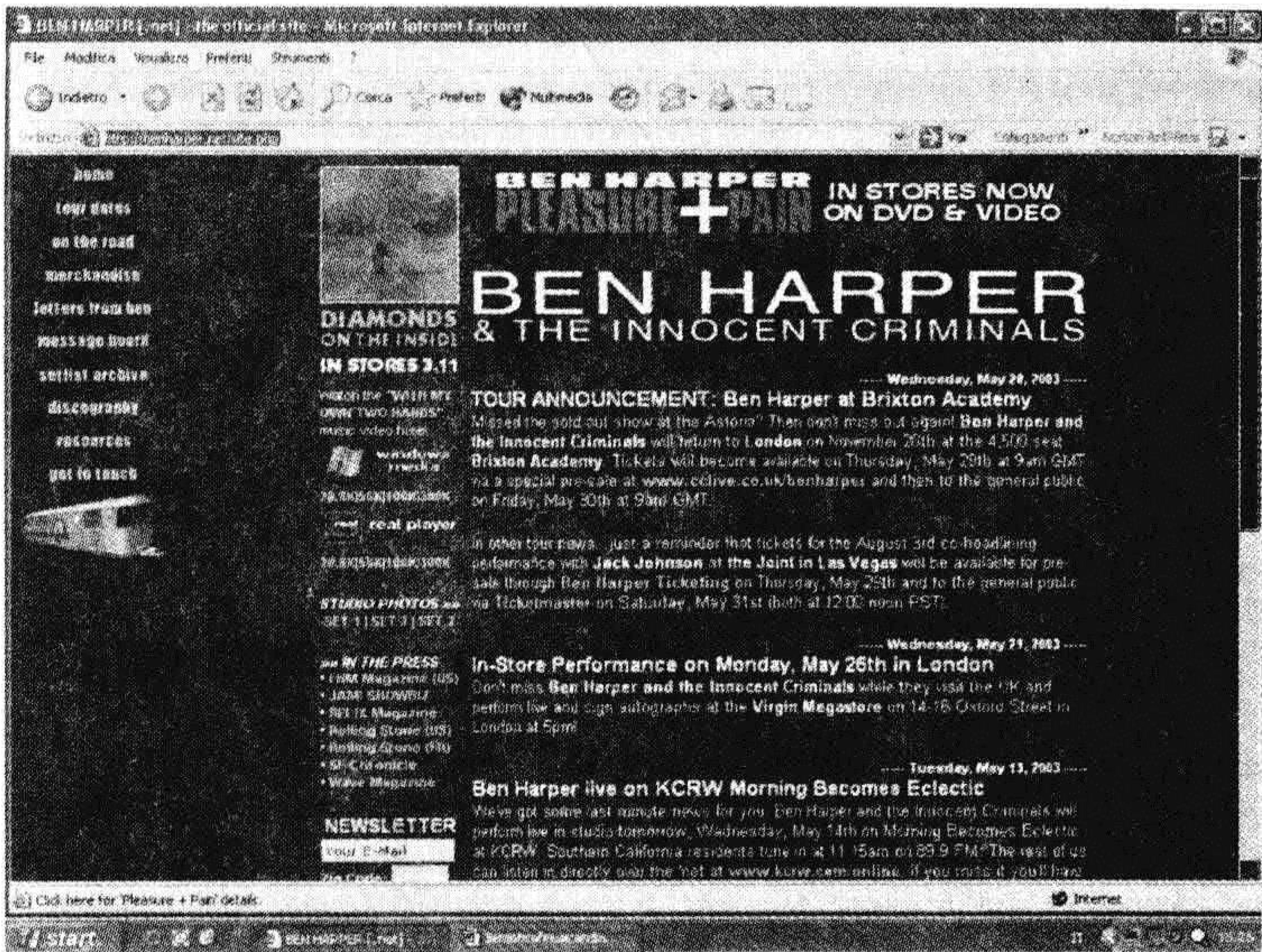


图 2 歌曲作者本·哈珀的官方网站的主页（www. benharper. net）

① 从这个角度对音乐录像的讨论，见 Sibilla（1999）。
② 例如，关于埃米内姆音乐录像《没有我》的分析，见 Sibilla（2004）。

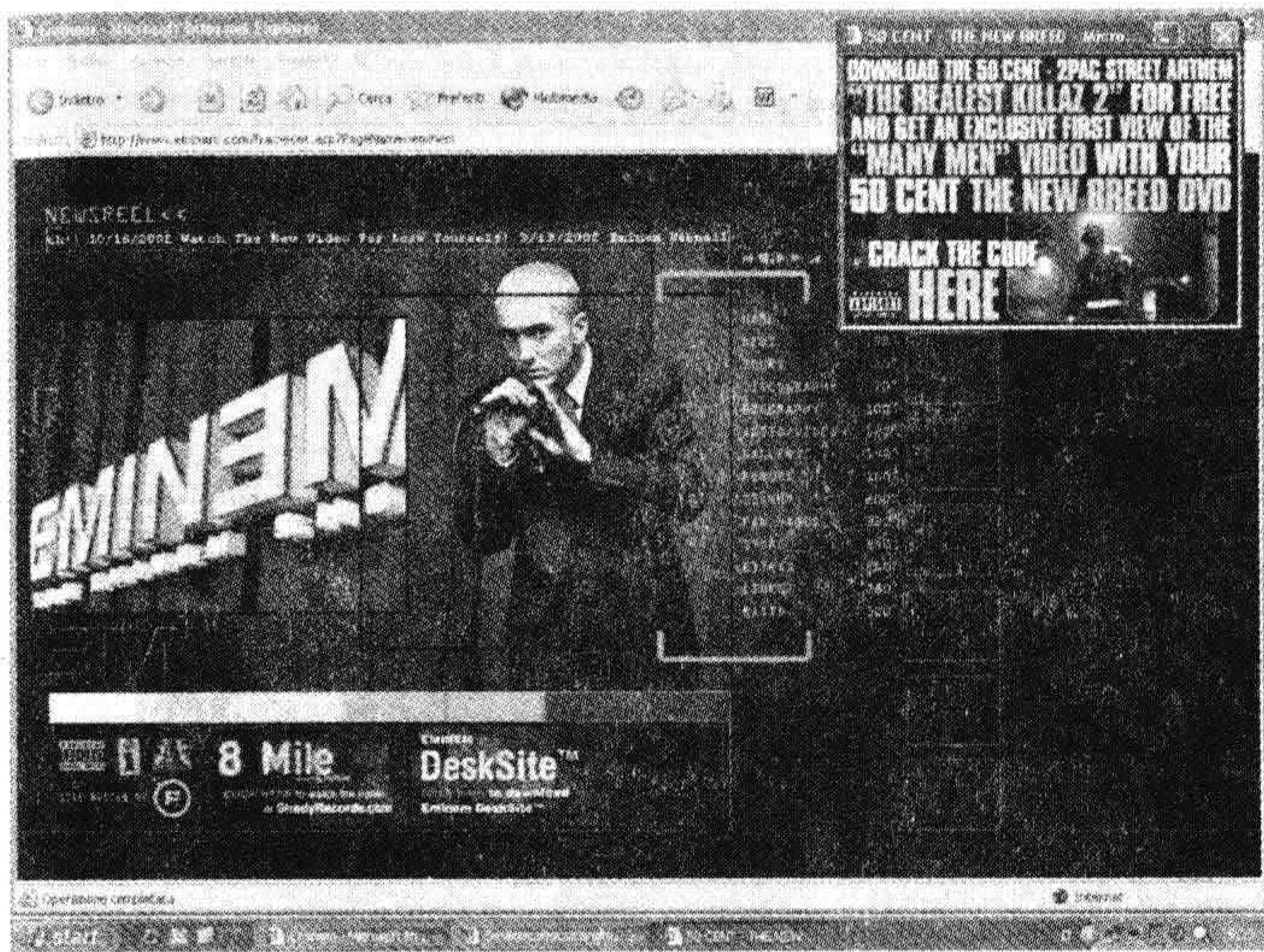


图 3　埃米内姆网站的主页（www.eminem.com）

图 2 和图 3 显示了艺术家通过网站，发出的两种不同类型的“全球化叙述”。这两个图分别是歌曲作者本·哈珀和说唱歌手埃米内姆官方网站的主页。网页上提供了很多艺术家的资料：最新的事件新闻，简历中过去的事件（传记，音乐作品分类目录），多媒体部分（视听录像片段），购买艺术家产品的地方（商店），以及粉丝和艺术家之间互动的可能性（论坛）。

然而，这两种网站有着明显的差异：本·哈珀的网站，主要依靠写出的材料，明显的是文字导向制作成的一个网页。埃米内姆的网站更多的是由多媒体导向，最明显的不同是，在网页上有很多窗口，每个窗口都和不同的视听材料相连接。这两个例子证明，通过新媒体，一个艺术家故事的直接叙述，可以有两种不同的方式。

两个图也显示了这样一个事实，艺术家们必须将他们的故事作为一个“超文本”来重新思考。“超文本”这个概念由乔治·兰顿在 1992 年提出，它的定义是将一个文本中单独的部分——音乐、词语、图像——用电子技术连接起来，从而形成一个像“开放的文本”的网络。换句话说，在多媒体音乐文本中，艺术家故事中的叙述元素，在他们被“讲述”之前，首先必须被“存储”。[①] 艺术家首先必须决定他们要对受众讲述的内容；然后他必须根据电子超文本讲述的可能性再来组织他的讲述材料。“存储”行为

① 关于“存储”和“讲述”的区别，见 Liestol（1994）。

实际上就是为了创造一个多媒体文本：原先独立的文本放置在一个单独的空间里，这些文本由不同的语言和不同的媒体组织起来，“讲述”行为的互动性为使用者开启了一条道路，在讲述者（艺术家）和读者（受众）之间建立起一种互动行为。詹皮耶罗·迪·卡洛写道：

> ……对艺术家来说，真正的新闻是直接和受众进行互动。自主对话的可能性是一个划时代的变革，原因有三：（1）与传统的唱片购买相比，艺术家能给予粉丝更多；艺术家能和粉丝交流，涉及准备发行但还在打磨的歌曲，征求粉丝关于现场音乐会节目单的意见。（2）艺术家可以用方便而便宜的方式出售他的音乐，甚至出售给相当小数量的受众（3）艺术家可以用制作产业组织一个“购买群”的方式，私人性地召集和安排“粉丝群”活动。

这三个活动中，只有第一个才是严格的叙述活动，第二与第三更接近产业化的音乐管理。然而悖论是，第一个可能正是新媒体互动性中最有趣的特征：音乐叙述能从产业化媒体形式的约束中解放自己。

艺术家们现在能经营自己和自己的事业。如果我们认为流行音乐中最重要的价值是真实性[①]，那么，我们就能完全理解这种改变的重要性，因为他们能展现真正的“真实”，他们能完全掌控自己的选择，明显地摆脱了来自第三方（例如唱片公司）的压力。他们能讲述他们自己的故事，成为一首独奏，不再有“帮腔”。

结　论

总而言之，在流行音乐的世界中，新媒体“去中介环节化”，是一种叙述现象。它描述了音乐从其源头向公众的移动。那个源头曾经——也仍然——是唱片产业的主要功能所在：生产一首歌和一个艺术家，把他们带向潜在的消费者。唱片公司是音乐的“隐含叙述者”，它们的任务是用细节和故事“装扮”艺术家和歌曲，依靠不同的媒介（小道消息、访谈、新

---

① “真实性”的神话已经在流行音乐研究中引起广泛的争论（例如，Frith 1988；Auslander 1999）。关于此争论的记载，见 Sibilla（2003：23）。

闻公告、音乐录像、电台和电视商业等等）推销他们，打扮音乐的最终目的在于出售唱片。

在新媒体盛行时期，通过去中介环节化，就像U2乐队所唱，“摇滚明星快完蛋了”，这成为一个“大事儿”。也就是说，艺术家们开始尝试直接掌控他们的叙述命运，并以这种形式充分改变了我们体验音乐的方式。当然，取消中间环节，即便很重要，也还保留着某种“小规模”现象。我们能预见，唱片公司不会很快消失，它们仍然留在流行音乐系统中，作为中间环节为重新确定他们的地位而斗争。

然而，新媒体已经对流行音乐形成了巨大影响。在流行音乐的生产中，通过重新定义播放器的功能，这些新媒体正通过叙述改变音乐和信息抵达我们耳朵的方式。新媒体正在改变我们听歌的方式，在音乐中插入关于音乐家的故事，来听懂他们的音乐。

媒介出明星，构建出形象：流行音乐中作者的价值与功能

（芬）劳拉·阿霍宁
（Laura Ahonen）
陆正兰 译

音乐分析的常用方法，是将音乐作品与它们的作者及演唱者联系起来进行分析。聆听一部音乐作品时，听者通常会问这样一些问题：“谁谱的曲？谁作的词？音乐制作过程中演唱者的功能是什么？”在流行音乐的市场化过程中，演唱者的名字与公众形象发挥了很大作用。事实上，在提升音乐作品的销售策略中，必须考虑这个给予音乐肉身面孔演唱者的作用。如果流行音乐的意象不是建立在演唱者以及他们的视觉形象基础上，那么CD封面、电视广告、或者音乐电视意味着什么？音乐作者不仅依赖于演唱者的视觉形象，而且演唱者完整的公众形象也影响着音乐作品的接受方式。由于听众通常将一件件音乐作品与它们的作者联系起来，因而，接受音乐作品，也会把音乐的作者与演唱者联系起来。更有甚者，听众由此可以辨认出演唱者、曲调、歌词，因此，演唱者作为公众人物形象的建构影响着听众的感受。当聆听流行音乐时，听众在阐释过程中构成的音乐意义，不仅建立在所听到的音乐基础上，还建立在对作品的作者及音乐来源的理解上。

本文将要讨论音乐作者、媒介，以及明星形象的问题。我的出发点基于以下假设：不仅音乐的制作过程，而且流行音乐作品的销售与接受过程以及作者的构建都至关重要。换句话说，即使音乐制作通常是一群人共同参与的合作过程，但人们还是认为，流行音乐是一种自白倾诉式的讲故事

形式。当然，作者的构建在涉及不同风格的流行音乐时，还是有所不同。个别作者的想法相当符合流行趋势，很大程度上，这就被用在演唱者及作品的销售过程中。同样，除流行音乐作品外，在传媒以及音乐产业上，听众也倾向于共享这种相似的方式来理解音乐作者。在这一点上，音乐作品的阐释和制作，与作者的声音以及演唱者的个性紧密相连。因此，传媒的功能就是要创造一个相关的演唱者的形象，这个构建的形象，能吸引听众，能取得听众的信任。

下文分析的目的在于说明，名人形象与演唱者的名字，是如何参与到音乐作者的构建中去的。不管是明星、艺术家、导演、歌手，还是演奏家，目的都在于满足音乐市场化的要求，他们都必须被塑造成与音乐相联系的公众人物形象。不论演唱者唱的是何种类型的音乐，不管这些歌曲是不是自己的原创，但面对市场时，基本策略是一样的。即使乐队团体的音乐制作常常与个别歌手的歌曲创作很不相同，但在音乐市场化的接受方式上，几乎没有多大区别 。

当然，事实上音乐作者的问题，也与音乐的价值观与意义紧密相连。音乐制作及被认可的方式，在评价音乐作品的好坏、商业性、权威性等方面也至关重要。但是，我认为，作者的构建很大程度上是创造演唱者相应形象的问题，通过这种创造过程，音乐作品得以被介绍给听众，而这些听众，至少在很多情况下，共享着演唱者阐释“真实生活和真实感情”的感觉。

作者的功能与名人符号

在音乐产业与传媒中，流行音乐演唱者的形象成为一种分类术语，它将一类文本联系在一起，同时又与其他已有的文本区别开来。当同一首歌由两个不同的演唱者演唱时，听众有可能以两种相悖的方式聆听，因为这不只是聆听一首歌的问题，还是聆听由特定的演唱者演唱的作品。就像麦当娜或罗比·威廉姆斯的明星形象，被每一件用他们的名字销售或者制作的产品围绕着。由此可见，流行音乐的阐释会因为演唱者的信誉度与形象而产生偏差。事实上，罗斯玛丽 J. 库姆比，在分析名人形象的价值时，提出“名人的可信度，通过音乐产品的标准化、理性化和可控的程序化过

程，对赋予音乐产品以创造力的耳朵来说，是一种很强的力量”。因此，从经济角度看，流行音乐演唱者及其他名人的形象与信誉度，已经成为用来销售的商品，它独一无二，不同于其他产品。

在《名人与权力：当代文化中的名声》（*Celebrity and Power：Fame in Contemporary culture* 1997）一书中，P.戴维·马歇尔指出，名人作为一种符号或者一个文本，代表的不止是它本身。根据马歇尔的观点，“名人作为一种途径，以此途径将文本的内涵进行归纳分类，而这些类别可以为音乐内涵提供来源或出处。”正如马歇尔进一步指出的，在名人符号的构建过程中，一个典型的要素就是它的互文性。也就是说，名人符号包含在一系列的文本中，它们分别是报纸、杂志，以及访谈等传媒，这些都是名人连贯形象的构建基础。媒介文本一层层地揭示出嵌在每个名人符号里的内涵意义。同样，在流行音乐中，一系列文本联系着一位特定演唱者，这个演唱者被放在了能制造意义链的符号系统中。名人符号中包含的意义，进一步把演唱者的所有行为以及音乐作品结合在一起，组成一个形象。正如威尔·斯特劳所说，艺术家各种文本的统一性，使得艺术家的个性形成一个连贯的总体形象。统一的名人符号，可以使演唱者在变更主题或者变化风格时，不至于失去诚实感与信誉度。一个连贯的艺术形象构建非常关键，尤其对那些准备长久从事这项职业的演唱者来说，至少从音乐产业的角度看，长期的生涯考虑很符合欲望的目标。

上文中，马歇尔对名人符号的定义，令人联想起米歇尔·福柯在他的著名论文中所表达的思想：“什么是作家?”。福柯没有谈名人符号，而是说作家——功能的意义。在分析作家的名字及其功能时，福柯将作家的名字看成一个分类项目，作家的名字“使其与某些文本组合到一起，定义其内涵，使其与其他人相区别，并形成对比”。同样，在流行音乐语境中，作者的名字是用来作为一种工具，去创建一种对个人印记的感受，这种印记伴随着以这位艺术家之名推销的作品。正如福柯引用的：“除了将某些文本分类组合到一起之外，这其实是一个将某一类文本与所有其他文本区别开来的问题。”因此，当谈到名人符号的时候，基于这一特点，在关注某位名人及其作品与同一领域内的其他艺术家及作品的关系时，马歇尔更关注他们的相反之处及差异点。当这位艺术家企图通过分合过程建立一种特别的风格时，公众依然能建立起一种连贯的形象。比如，既定的某种存在模式会影响到某位艺术家的作品如何被阐释。

名人符号在这种情形下特别重要，尤其是当明星形象被引进到某种语境，却不是第一次被介绍的情形。举个例子，几位流行音乐艺术家，如谢尔、“肉块”（Meat Loaf）、大卫·鲍伊、布里特妮·斯皮尔斯和 珍妮弗·洛佩兹，人们都是从电影屏幕上熟悉他们的。当观看这些艺术家在影片中的表演时，要将他们的名人形象和他们扮演的角色之间分开，可能很困难。就像比约克领衔主演的电影《黑暗中的舞者》（*Dancer in the Dark* 2000）一样，在这部电影中，比约克扮演了一个捷克移民塞尔玛，借助于想象的音乐场景，她逃离了日常生活的不幸。要将比约克的明星形象与她的角色萨尔玛区别开来很复杂，原因在于，比约克创作了电影音乐，也就是“塞尔玛之歌”这一专辑。因此，关于这张专辑的评论以及网络上的观点，表明了许多评论家不只是将它看做是电影的配乐，而是比约克这位流行歌手明星的另一张专辑。专辑中突出的嗓音及含混的节奏表现了“工厂中塞尔玛的生活，同样也是比约克独特的演唱风格”。以这种方式，这张专辑被看做是比约克艺术形象的一个标志，虽然专辑中的那些歌曲最初是为这部电影创作的。即使这张专辑事实是比约克与文森特·门多萨一起创作，与冯·特里尔合作填词的，也不会阻止索恩·西古德松从比约克的独特视野来评论这张专辑 。这些评论表明：名人符号的影响如此强大，以至于受众把名人做的每件事都看成一种自白倾诉。

媒介文本与明星地位的制造

马歇尔指出，名人符号的互文性产生了关于明星地位的理论。根据理查德·戴尔的观点，明星形象是由一系列媒介文本组成的，这些媒介文本可分成四个主要范畴。第一，用于推销目的，比如新闻照片与广告。第二，由广播电视、唱片公司及其他机构控制的媒体文本。第三，戴尔提到的电影，它在流行音乐的语境下，可能会被专辑及其他音乐作品所替代。第四，评论家和解说词组成的明星文本，比如一些评论（尤其是电影或专辑评论）以及艺术家的传记。尽管戴尔的理论主要用于探讨电影明星地位，流行音乐明星地位的构建，但也以同样的方式，组成了一系列中介化的文本。

依据戴尔的理论，很明显，流行音乐中作者的构建是一个复杂的过

程，这个过程中不仅包含了那些参与实际音乐制作的人，也包括媒体与听众。因此库姆比注意到，事实上明星形象是由广播电视、大众媒体以及公共关系机构共同推出的。因为没有充分说明，所以在流行音乐的创作者问题上，价值被完全归功于单个明星创作者。正如安东尼·亨尼恩所说，流行音乐艺术家的形象，常以传统方式构建，因此演唱者“必须成为歌曲中的‘我’，而非‘我’的扮演者”。因此，演唱者变成这样一种角色：演唱者自己的生活经历似乎要与他所歌唱的故事融为一体。自白倾诉，再现性地引导这些方式，艺术家的形象正是通过这些方式由媒体构建而成，听众也以这些方式阐释音乐。

戴维·布拉克特同样提到，尽管流行音乐的制作通常是集体创作的结果，但人们通常依然会把听到的歌曲情感内容看成是源自于（主要）演唱者的。因此，听众通过将演唱者与歌曲情感故事的连接，也会将歌词、音乐与录音中演唱的声音融合起来。听众倾向于接受演唱者作为歌曲的情感点，而不管他/她的表现是否应归功于歌曲制作中的其他部分，比如作曲、乐器演奏、编曲以及设备等。正如明星形象暗示的互文特性一样，歌曲的情感内容并非仅仅只与歌者的嗓音相融合，同时也与他/她的身体语言、媒体形象、以及生活细节等有关。另外，聆听过程中会加入比音乐本身更多的内容。除了演唱的歌曲外，艺术家的名人价值与形象，还会在歌曲中被听众语境化，名人价值同样有助于音乐产品的推销。这很正常，音乐演唱者要成为许多产品的形象代言人，比如电视广告、电影、香水以及时装。从某种意义上说，作为音乐作者的演唱者，同时也是一个消费对象。

另外一种情形也需要强调名人价值：当两位知名演唱者合作录制一首歌曲的时候，两位演唱者的名人价值与光环放在一起，发行的单曲就会引起额外的注意。一位演唱者加入各种组合演唱一首歌，与另一位单个的演唱者或一个乐队一起演出的形式现在相当普遍。当一位演唱者翻唱一首由另一位作者原唱的歌曲时，名人价值也会联合起来。翻唱的动机，并不仅仅是为了增加广告优势以及获得信任，翻唱版也可能是为了批评过去的版本。比如，2001 年，托里·阿莫斯演唱了专辑《一个奇怪的女孩》（*Strange Little Girls*），在专辑中，她从女性的角度演绎男人创作的歌曲。通过给沉默的女人角色赋予声音，阿莫斯想要让人们注意到歌曲中原本可能被忽视的部分。就这一点，人们也可能会想到：不同艺术家的评价如何影响到评论家、音乐家同行以及听众们对这些翻唱者的看法。也就是说，

一些演唱者可以翻唱而不至于冒失去自己信誉的风险，而另外一些演唱者做的翻唱版，则会自然而然地被解读成他们缺乏技艺和创造力。

真情表达，媒体生成的自白倾诉

自白倾诉的感觉来自于演唱者的形象构建，进一步说就是与个别作者的浪漫主义观念联系起来，个别作者被认为想要通过音乐表达他的意图与感觉。浪漫主义观念，总体上标示出某种标准。参照这一标准评估流行音乐，作者则被当做最终审美对象，其作品作为他们的情感表达被评估。然而，随着后结构主义的关注点从作品转向文本，从作者转向读者/听者，关于音乐作者的浪漫主义概念，多多少少都已经成为一种被解构的神话。但是，人们注意到，虽然看到其浪漫主义的神话性质，但并不意味着已经结束了这种看法。恰恰相反，即使音乐制作的实践与功能一直在不断变化，独立创作者的浪漫主义神话看起来并没有消失。然而必须注意到的是，浪漫主义神话对某些音乐风格的影响更大。在摇滚歌曲演唱者的自传与歌曲之间，这种关联最为常见。因为摇滚风格和歌手创作的模式密切相关。与此形成对照的是，艺术家创作电子舞曲音乐，其作者的构建方式不同，主要是看艺术家的公众曝光程度。

作家贾森·汤因比，曾一度批评过浪漫主义话语，后来却转而对作为一种社会现象的"音乐作者"表示非常理解。汤因比认为，对文化研究领域中创造力的关注确实太少，这可能会被误认为，作者的观点与创造力相当普通，并且只与高雅艺术相关。相反，汤因比意欲将创造力的问题与所有各种音乐联系起来，他宣称音乐中的创造力，不管是在古典音乐、爵士乐还是流行音乐中，都应该是文化及社会进程的一种构思，而不是一种超人行为。同样情境下，罗伊·苏克尔也质疑流行音乐艺术家的评价机制。正如苏克尔所说，"即使流行音乐制作，'是一种特别形式的劳动过程，其中有可识别的特征以及许多专业人士参与'，个人不同程度的自主性，并不能判断出不同类别之间的评价等级。"相反，根据苏克尔的观点，所有人在同一生产语境和商业传媒内都参与了音乐的制作过程。尽管他们共享资源，但某些流行音乐艺术家被认为利用这一传媒去表达他们自己的独特观点。例如某些艺术家被指认为"作者"。也就是说，这位艺术家被断定

高于其他艺术家。换言之，建成的这个等级由评论家、粉丝、以及音乐人所共享，用来指出该艺术家可能取代商业主义模式的超常品质。

从摇滚的意识形态来看，艺术家与受众之间的直接交流受到阻碍，这是一种传媒现象。在流行音乐的语境中，有一些情况，比如技术传媒形式、多余人员及产业化流程的卷入、以及表演者为金钱而表演的动机等等，这些都威胁到艺术家的道德操守。许多体裁的流行音乐并不关注音乐的劳动分工，摇滚风格中分散的作者威胁到歌曲的真实思想与情感的表达。另外一个问题是，到底有多少摇滚艺术家能对制作、生产和音乐推销的所有方面负起责任？由此看起来，自白倾诉的意义，至少在一定程度上。可以作为一种全体分享的创作结构来建立某种形象。对于听者来说，把艺术家看做是音乐的作者，这是很平常的。举例来说，即使布兰妮·斯皮尔斯专辑中的歌曲，是由很多不同的写歌人创作的，但听者仍然可能认为是布兰妮，而不是别人在叙说歌曲中的故事。通过这种方式，听者找到私人化与自白化写成的歌，并使明星形象保持连贯统一成为可能，而不用管有多少人为专辑的制作与生产做出过贡献。由此也再次清楚地看到，尽管艺术家被认为是相对独立于传媒与商业，艺术家还是被音乐产品的制作与销售所利用。即使艺术家的明星形象有差别，但布鲁斯·斯普林斯汀比埃米纳姆的名人形象更加可信、更真实，更诚实。这种说法是否公正？事实上，两者的明星形象都是被作为中介被用于市场化的目的而建构的。

音乐的作者与风格问题

在摇滚的浪漫主义意识形态中，有着原创音乐的另外一种方式。在电子舞曲的风格中，作者与他的作品之间的联系常常由于以下原因而显得更加微弱。第一，由于电子舞曲的制作中使用了数字音乐技术，作品常常包括了由另一个艺术家写作并传播的音乐样品。其结果之一就是，当许多作者的声音交织在一起时，要辨认出是谁的声音在说话非常困难。同样，在混合版本中，两个不同艺术家的创作印记会混合在一起，于是，改进的版本可能被看成是原始版本作者与混合版的制作者两者共同注入创造力的结果。由此，音乐与它的源头之间的联系更加模糊，同时，音乐作为一种自我表达的概念已经被放置到一边。第二，电子音乐艺术家的形象常常相当

缺乏个性，这进一步分散了典型的摇滚意识中音乐与它的作者之间的联系。蒂莫西 D. 泰勒声称，通过使用模糊的名字与不知名的形象，电子舞曲的艺术家“不是作为个人，而是作为潜在的、神秘的创作者吸引注意力”。看来，在电子舞曲风格内部，存在着另一种构建音乐作者的方式，这意味着构建无名氏作者，也是另一种突出自我吸引注意力的方式。

审视构建形象的不同策略可以发现，艺术家的名人形象相当依赖于音乐风格。风格使他们及其音乐得以分门别类。正如基思·尼格斯认为，“不同的音乐风格，标志着不同的形象，转而意味着特定的态度、价值观与信仰。”因此，有一整套规则用以判断何种音乐作者是何种风格的典型代表。然而，正如上面所说，一般规则不只是影响到音乐通常的制作和生产方式，还会影响到每位艺术家被认定的方式。因此，凭视觉形象就可以判断演唱者演唱的是何种音乐。一张摇滚专辑的封面上，常常都有演唱者的图片，这也强调了声音与它的来源之间的联系：图片中的人物在人们想象中就是音乐的创作者，专辑中与歌曲相关的情感与意图也是他的。与此形成对比的是，一张电子舞曲专辑的封面上，就没有音乐作者的图片。相反，专辑封面的抽象画面，常常反映出歌曲的一般情绪。

除了公众能见度的问题外，摇滚的名人形象与电子舞曲艺术家的另一差别，与永恒性或可变性相关。摇滚艺术家的形象常常被认为是固定而连贯的，而电子舞曲艺术家的形象通常更零散更不稳定。因此，对于电子舞曲艺术家来说，同时有几个并列的身份是很正常的。事实上，许多电子艺术家都有不同的笔名，每个笔名代表了不同种类的形象与声音。很可能一位艺术家创作的音乐，被听众所熟悉。之后，他又制作出与他先前作品很不相同的音乐，用另一个笔名去发行。由此看来电子舞曲艺术家更倾向于拥有几种作者形象，而摇滚风格艺术家自白倾诉的感觉，通常被认为是明星形象的基石。

结　论

流行音乐中作者的价值与功能在几个方面来说都很关键：第一，作者的名字常被用来作为一个分类项目，以此把每位艺术家的所有作品连成一个连贯的整体。与此同时，风格一致，不同于已有的其他文本，可以将音

乐与它的来源联系起来。音乐和音乐作者联系的结果，暗含了这样一个通常的假设：音乐是自我表达的一种形式。这种观点不仅流传在听者中间，同样，传媒也利用这种单一的作者的观念，进行作品的发行与销售。音乐作者的另一功能与他们的作品价值有关。因此，即使流行音乐的制作与销售常常或多或少是一个被调整被计算的过程，但仍然存在一整套共同分享的标准。在这一基础上，得以建立起可供评估的等级。流行音乐评价的主要标准之一，再一次与作者的构建及艺术家的真实性、原创性、自我满足感联系起来。

单一作者的观念同样在名人形象构建中扮演着中心角色。然而，在流行音乐的语境中，作者的构建在音乐的不同风格中采用了不同形式。摇滚风格中自我表达的歌唱者被看做是理想的原型，而在电子舞曲风格中艺术家的形象通常更为零散隐蔽。因此，音乐作者普遍被看做是一个集体、一个社会过程，明星地位的构建仍然是理解、销售流行音乐最主要的方式——不管这是一个赞美艺术家特殊创造力的问题，还是一个身份模糊、令人迷惑的笔名角色扮演问题。

家庭录音室美学：追踪流行音乐制作的文化进程

（芬）阿诺·塞佩涅姆
（Ano Sirppiniemi）
季德方　译

前　言

流行音乐的制作依靠一系列录音与机械复制技术，而这些技术的发展起始于20世纪早期与中期麦克风、扬声器和录音机的发明，一直延续到20世纪80年代和90年代数字合成器、采样器等设备。除了实际功用，这些技术中还融入了与流行音乐制作、市场及消费相关的社会文化进程。本文的目的就在于追踪这些进程，其中就涉及家庭录音。我尤其关注这些技术的混杂与铭刻现象，以及各种机构，与随着以软件为主导的家庭录音技术而出现的各种问题。

有好几种理论模式认为，音乐产业和流行音乐的制作主要是一个经济和（或者）技术的问题。例如，莱申认为音乐产业是由创造、生产、销售和消费四方面不可分割的活动所构成。他认为音乐产业是产业化进程的根本，而每一方面的活动也由社会文化进程以及各种音乐相关机构组成。下面我们将详细讨论这种理论。

技术进步本身会被认为是打上人工材料烙印的社会化进程，正如各种决策化的进程也会被作为“社会性技术”的例证一样。保罗·泰贝热曾于

2001年讨论过，在过去的50年中，各种技术不断地被引进到流行音乐的制作领域中，然而这种引进主要不是由经济所推动，而是由音乐中文化观念变迁导致的美学所推动。这种变化明显地体现在音乐制作和消费所形成的巨大差别中。由于各种混杂型音乐的扩展，加上对预录音与技术制品的利用，现在要辨明这两种形式的音乐机构，已经很困难。

关注相关的文化进程，我们可以设想有一种以技术为基础的音乐文化模式，或者一种技术文化型的音乐模式。这种模式将音乐设计与推销及相关的技术、甚至技术在各方面的实际应用都吸收进文化社会进程之中。技术本身——例如合成软件和其他装置——可以被视为各种音乐制作的元素，都被吸收到技术制品之中。正如乔治娜·博恩在1999年所指出的那样，音乐软件的设计可以被视作一种集体性的社会化进程，这种进程会导致原创产品的出现。同样的，所有音乐技术都可以被认为是由技术制品、使用者及其使用情况所构成。

我的观点是，为了充分认识那些时刻改变着音乐产业的经济和技术力量，我们必须辨明社会文化进程以及变化发生的语境。虽然各种类型的音乐传播和复制，都应用了相同的技术和文化，但我在此强调的主要是流行音乐的制作。[①]

家庭中的音响技术

我讨论的音响技术并不局限于一般意义上的设备，这个概念还延伸到社会和文化技术领域，也就是指音乐的技术型文化。按照社会学家安德鲁·罗斯对这个术语的定义，李斯罗夫和盖伊把技术型文化界定为“随着不断变化的媒介和信息技术应运而生的社群，以及其他各种形式的文化实践”。这两位作者提倡建设一种技术文化型的人种音乐学，这种音乐学考虑到技术如何作用于包括音乐在内的文化实践。他们把技术看做是音乐文化自然产生的前提之一。

在流行音乐制作中，最值得注意的技术型文化，集中于专业录音室和

① 本文除了参考李斯罗夫和盖伊在2003年的研究著作，还参考了约瑟夫·施洛斯在2005年的著作，保罗·格林和托马斯·波尔切洛于2005年在教育署合作研究的成果，还有泰勒以及莫顿分别在2001年的研究著作，这些著作都集中于研究音乐技术以及文化实践，它们对本篇论文的完成具有重要的参考价值。

家庭录音室。这两种录音室都承担了一系列的文化实践和技术，这些技术包含有麦克风和多轨录音，还有数码模拟音响环境以及采样资料。我们追溯“家庭录音室”的概念，可以发现，它起源于当时人们在家庭中使用各种技术从而能录制声音的历史。以电脑为基础的先进家庭录音室，其文化和技术之根来自于20世纪中期以来的声音技术，例如录音机和电话应答装置。在第二次世界大战后的美国，录音机和听写机是最早让大部分人使用家庭录音成为可能的技术。

自20世纪50年代起，唱片业最早认识到家庭录音业可能对唱片销售造成威胁，音乐产业和家庭录音业就很不舒服地共存着。自从那时起，每一次能够制作家庭录音（以及拷贝）的技术创新，就一直遭到唱片业的阻挠。比如在20世纪70年代，录音带和录音机对唱片公司来说是一种威胁，与30多年后MP3技术的遭遇很有相似之处。

除了用来录音的工具，家庭录音室还依赖各种其他电子技术和乐器，例如电子吉他与数码合成器。对家庭录音业的第三种影响来自于计算机技术，特别是个人电脑的发展。在21世纪初，三种创新技术都融汇到了个人电脑的发展中，电脑具有足够的处理和记忆功能，使录制和处理声音的价格以及音乐产品的销售价格相对低廉。

20世纪六七十年代，家庭录音室里都环绕布置着大体积的四轨录音机和电吉他。20世纪80年代，数码合成器、数字界面的音序器以及鼓等仪器出现，20世纪90年代，大量的电子音乐录音技术得到广泛应用（例如，自动数据累加器与传输技术、数字录音带、小型光碟、硬盘录像机和数字采样器)。近五年来，以电脑为基础的电子音乐制作，已经在全世界从专业录音室扩散到了卧室里，因为电脑部件的价格越来越低。关于家庭录音的详细历史，本文不再赘述。接下来，我将试着描述一下目前最典型的以个人电脑为基础的家庭录音室。

2004年和2005年，我分别针对两个国际网络社区和两个芬兰网络社区使用Propellerhead Reason软件的情况，专门进行了一项调查。Propellerhead Reason是一种很流行的虚拟录音室软件，它广泛地应用于家庭录音室的创建。以下是一系列软件或硬件类型的设备，在我调查的137个用户所建立的家庭录音室中都很具有代表性：

一台个人电脑（PC或Mac）

Propellerhead Reason软件

数字音频工作站软件，例如 Steinberg Cubase 或 Ableton Live

MIDI 键盘及控制器

软件合成器

其他音乐软件（效果器，主控软件）

硬件合成器及采样器

其他乐器（吉他、钢琴、贝斯、唱盘、DJ 混合器）

扬声器/收话器（双耳式耳机）、扩音器、声卡、放大器、合成器、硬件/外音效果器

以上列举的软件和硬件，在家里可以承担大部分专业录音室的技术任务：高保真数码音响、多轨录音、自动化混频器、特殊效果器等等。根据这些类型的装置，如今，典型的家庭录音室全方位地反映了专业录音室的水准。两者之间的区别主要在于硬件（也就是扩音器），家庭录音室缺乏声音处理及录制的环境，此外，装置的规模（同时应用的录音轨道、音效器等设备的数量）也不同。

正像专业录音室一样，典型的家庭录音室所拥有的一系列音响技术也或多或少地被标准化了，它们是由一系列装置共同组成的，比如数字录音专用的硬件或软件、采样与采样录音重放设备、以回路为基础的编辑器和乐器数码接口控制器等。家庭录音室也是一个关于音乐制作与消费的文化实践场所，在这个场所里，技术与音乐文化实践达到了高度融合。接下来，我将从文化和美学方面描述有关流行音乐的制作与新的音响技术问题，因为它们与家庭录音室的音乐制作息息相关。

流行音乐制作：一种技术化的高知识美学

正如上文所述，目前的流行音乐制作基本上可以被视为一项美学工程，而不是单纯的经济行为。多轨录音技术的采用与改进，还有多重扩音器的使用，都促使了流行音乐的趣味发生变化。从这点来说，流行音乐制作的经济效益，与制作者、消费者的美学观念密切相关。许多流行音乐的类型都基于特殊技术的风格演绎、硬件设备或软件。在很大程度上，一种特殊的硬件就可以决定音乐的类型。为了弄清这些音乐类型是如何成为音乐产业进程的一部分，有必要说明那些音乐技术是如何在文化意义创建上

得以应用的。嘻哈文化中便有很好的例子可以说明技术的“类型标准”。比如，20世纪80年代，一些工艺唱盘和罗兰鼓，还有各种各样的轨道软件。在嘻哈的社会及文化群体之中，这些技术不仅强调特有的类型标准，而且把使用者置于嘻哈的社会和文化社群之中。

在最近这些年，关于技术与音乐文化实践及美学之间的联系，已经得到流行音乐研究界极大的重视。有两个很好的例子，比如论文集《有线之声：声音文化中的工程与技术》（*Wired for Sound*：*Engineering and Technologies in Sonic Cultures*，Greene and Porcello，eds. 2005），约瑟夫·施洛斯的书《制造节拍：以艺术样本为基础的嘻哈》（*Making Beats*：*The Art of Sample-based Hip-hop*，2005）。在《有线之声》这本书的导言中，保罗·格林从文化意义角度阐述了录音技术问题：

> 我们要考察“录音技术”，不仅仅是要狭隘地关注录音室的操作与处理水平，而且还有更重要相关机构的许多方面：“录音工程”的定义是个人、团体、机构、公司或政府使用声音技术在音乐文化领域加工其意义、功能以及战略……

而约瑟夫·施洛斯把嘻哈制作中的采样与数字采样器的应用，看成是一种文化实践，即从用途与使用背景来定义技术内涵。采样之所以成为一种广泛应用的方法，不仅仅是因为技术的可操作性，还因为它在文化方面的可接受性：“……唱盘与采样器之所以相似，是因为它们都利用了其他的录音来作为完成音乐制作的途径。但是，更明显的相似性实际上仍归于嘻哈制作者们自己的见解……他们使用的采样器一般不愿意重复旧唱片的章节”。

如果我们接受泰贝热的假说，也就是承认流行音乐与技术之间主要存在着一种美学上的关系，就会影响我们对音乐软件与其使用还有整个音乐产业之间关系的看法。更进一步地说，如果我们承认技术与媒体是一种文化建构这个前提，那么在分析那些音乐产业中各种各样角色之间的关系时，我们就应该解释这些建构的内涵。

音乐软件产业：推销家庭录音室技术文化

这里的音乐软件产业，指的是生产、销售或批发一部分普通用户水平

的设备，以用来进行音乐录制、复制以及编辑等活动。这些设备包括电脑的次要零部件，比如声卡、MIDI 键盘或其他控制器。这些产品的市场最早产生于在 20 世纪 80 年代，那时人们第一次可以利用家庭电脑和数字合成器制作音乐。到了 90 年代，用个人电脑进行数字音乐的录制变得容易，这种技术在 90 年代末期得到迅猛发展。90 年代末期，一些软件设备被作为适合用户的软件产品广泛推销，它们以数字取样或装置模型为基础。在最近几十年，各种各样的设备和声音软件逐渐变成混合性产品，这样一来，人们可以同时操控数码录像和声音。

要想准确估计出这些声音技术使用者的数量十分困难。因为全球销售音乐和声音软件产品的统计数字难以确定。并且由于软件的销售不断地被转移到网络，估算销售产品的数量更为困难。音乐软件产业的“大腕”们似乎认为市场的规模与发展态势有规律可循，他们主要依靠与音乐产品紧密相关的电脑次要零件的销售数量来判断（例如声卡与 MIDI 控制器）。但由于盗版软件的猖獗，这些数字实际上不能准确反映出使用者的数量。对比盗版软件包与正版软件包的用户比率，可以估计每一份卖出的软件，使用者的数量为 5 到 10 人。

以下列举的三种现象可以作为部分指标，可尝试估计世界范围内音乐软件产业发展的规模、趋势以及影响。

（1）1999 年到 2004 年美国的音乐软件和电脑声卡的销售状况

通过搜集传统形式的音乐产品零售数字，我们可以获得一些美国音乐软件产业的信息，而这些音乐是按照产品类别进行销售的。2005 年春季发行的《音乐贸易》（*Music Trades*）杂志公布了一组销售数据，其中包括从 1999 年到 2004 年美国音乐软件及电脑声卡的销售数目。

据《音乐贸易》估计，音乐设备的销售总额在 2003 年达到了 69 亿美元，而在 2004 年则达到了 73 亿美元。这种估算是基于音乐设备的销售数字而得到的，而销售则是通过传统方式的零售渠道进行的。这些数字包括所有原声与电子类音乐装置的销售，比如：放大器、麦克风、扩音系统（还有外围的次要装置，如卡拉 OK 设备以及 DJ 唱盘）、音乐软件、电脑音乐附件。按照利润和数量来算，最大的销售项目是木吉他以及电吉他，它们在 2004 年一共卖出 330 万套，销售总额达 10.2 亿美元。

《音乐贸易》并没有报告出音乐软件及电脑声卡销售的总体数额，但根据这些项目总体零售数额的增长来看，还是可以做出一些估计。电脑声

卡以及乐器数码接口控制器的销售情况，在2004年增长了26.7%，而它们的销售总额大约达到了1.33亿美元。观察1999年到2004年声卡销售变化的趋势非常重要：在1999年，声卡的市场价值为2820万，并显示出自1999年到2004年间每年增长的平均比率为38.6%。

声卡销售增长实际比率必定更大。上一次美国售出的声卡数目的评估始于2000年，当时乐器零售商们以每件中间价469美元卖出了总共89300件声卡。自2000年起，声卡销售的平均价格已经下跌到大约100到200美元，导致了2004年声卡的销售数量急剧增加，已到60万到133万之间。这个数目远远少于美国销售木吉他和电吉他的数目。然而，根据测算，2004年销售的单位数目情况来看，电脑声卡是继吉他、扩音器以及声效装置之后音乐设备零售中的第四大产品群。

（2）订阅音乐技术杂志；与音乐相关的网络在线服务使用者

要估计出世界上音乐软件使用者的数目，也可以通过评估专业音乐技术类杂志的订阅数目而完成。有些人使用与音乐相关的网络在线服务，那么可以通过搜集注册或发帖的人数而获得更多信息。

表一：关于音乐技术杂志订阅者的数量/音乐技术网络使用者的数量

（2006年2月20日通过网络资源调查所得）

杂　志	订阅者	其　他
混音（美国）	45，000	2004年，来源于：www.advertisers.remixmag.com
键盘（美国）	40,255	2004年，来源于：www.magazine.org（美国期刊出版集团）
Sound On Sound（英国）	26,000	2004年，来源于：www.soundonsound.com
未来音乐（英国）	18,550	www.futureplc.com（未来出版集团）
网站	用户数量	其他
Soundonsound.com	456,260	每月的个人IP，地址来源于：Soundonsound.com
Reasonstation.net	30,000	每月的个人IP，地址来源于：Reasonstation.net
Mikseri.net	74,506	注册用户，来源于：Mikseri.net

在表一的上部，有一列关于四种国际性音乐技术杂志的订阅者数字

（该数字由杂志发行商所公布）。《混音》（*Remix*）杂志是一份来自美国的电子、嘻哈以及节奏布鲁斯风格的杂志，它偏重于关注制作这些风格音乐所使用的技术。Sound On Sound 是一份来自于英国的权威音乐技术杂志，主要的读者是那些专业行家和发烧友。《键盘》（*Keyboard*）是一份美国音乐播放器网络发行的杂志，主要登载关于电子键盘、合成器、乐器数码接口控制器以及音乐软件的特色文章。《未来音乐》（*Future Music*）是另一份来自英国的刊物，主要发表关于音乐软件、家庭录音以及合成器的文章。

表一还展示了三个与音乐技术相关的网站上注册用户的数量：*Sound On Sound* 杂志的网络版；Reasonstation. net，一个关于 Propellerhead Reason 的使用者们共同分享的网络社区；还有一个网站 Finnish website Mikseri. net，它是一个芬兰本地兼国际性的网络音乐共享社区，主要供人们分享各种舞曲和电子音乐。

（3）音乐软件产业内最新的企业重组

最近，在音乐软件部门中发生了一系列企业收购和兼并的事件。这些企业重组使得我们可以在整个音乐产业的大背景下，从另一个角度确立音乐软件产业的规模、趋势以及重要意义。最近这些年，音乐产业类的大公司和一些重要的媒体及 IT 企业开始对音乐软件公司产生了浓厚的兴趣。音乐软件行业内正在进行企业重组，这同时也带来了一些新的活跃元素；他们的目标是要把音乐产品整合为适合消费的媒体产品，从而扩大音乐产品与乐器市场，以便吸引更多的大众来购买。这方面的范例，比如，电脑制造商苹果（Apple）公司以及奥多比（Adobe）公司的兼并事件，奥多比公司以其出版的系列软件而广为人知。

苹果公司在 2002 年 7 月收购了德国一家著名的音乐软件制造公司 Emagic。据报道称，Emagic 的著名品牌——逻辑音频（Logic Audio），是一款数字音频工作站软件，在当时拥有大约 20 万用户，这种软件产品在交易中具有举足轻重的作用（www. apple. com/pr/library/2002/jul/01emagic. html）。然而，显而易见的是，这起兼并最重要的起因并非是由于 Emagic 庞大的产品销量，而是在于苹果公司想要涉足音乐产业，想成为其中的重要角色。2003 年推出的一款免费录音软件：车库乐队（Garage Band），就是按照 Emagic 交易模式运作的直接产物；就像苹果公司主要的音乐产品 iTunes 一样，“车库乐队”软件也获得了成功。类似的事件还有

奥多比公司在2003年收购了Syntrillium软件公司，最成功的产品CoolEdit. Pro，在被纳入奥多比公司自身的多媒体和出版软件系统后，换成了另一个新名称——奥多比音频（Adobe Audition）。

2004年，M-Audio公司被另一家媒体技术公司阿维德科技（Avid Technologies）所兼并，这一事件正好说明了，其他的产业都对音乐软件行业产生了浓厚兴趣。阿维德的一个子公司Digidesign，以其专业录音室软件Pro Tools系列而著名，这个公司以1.74亿美元收购了M-Audio（即以前的Midiman公司），M-Audio也就是客户版乐器数码接口控制器与声卡的制造商。（《音乐贸易》2005年第3期124—126页）。Pro Tools系列的录音/音乐制作软件及硬件被专业录音室作为如今不可或缺的标准设备。在最近这些年，Digidesign成功推出了用户型以及产销一体型的Pro Tools声卡和软件。阿维德/Digidesign公司收购M-Audio的行为表明，它是为了通过吸纳音乐软件产品而扩展市场。在这场收购中，最值得注意的就是Digidesign收购M-Audio的价格：1.74亿美元，是M-Audio当时所估计商业价值的8倍多，看来这可以表明，M-Audio公司对阿维德公司的重要战略价值。

以上例子说明，音乐软件以及相关零部件的市场将会继续扩大，广泛拥有家庭录音室技术的使用者数量也将在世界范围内，与电吉他购买者的数量持平。在已经有许多人掌握的家庭录音室技术的情况下，用户的数量还会迅速增加。显而易见的是，音乐产业、媒体产业与IT产业类的许多人，宁愿音乐制作只局限于家庭范围，只将家庭录音室的技术作为一种可能性的活动，看来需要出现新的模式以便更恰当地描述这种情形。

音乐（软件）产业的文化高知识模式之需要

首要任务就是要辨别音乐产业中的不同部门，也就是“产业之中的不同产业”。这些至少包括以下几个方面：录音业、出版业、现场音乐娱乐业以及乐器与音乐软件业（正如Hesmondhalgh在2006年所列举的）。

音乐产业的活动家以及他们之间的相互关系经常体现于几种系统性的模式，这些模式主要集中于一些公司（如制造公司、媒体公司、录音公司）。如上所述，这些模式中的普遍联系，在于它们都集中于音乐产业的

两个不同方面——生产与消费。每一个产业的代表都隶属于这两方面的其中之一。“生产”或“消费”的重要功能，都基于一个简单的互动模式，即由发送者（生产者）和接受者（消费者）所构成。在这个以经济为中心的模式中，音乐产业主要被视为一种工业过程。

前文说过，这种模式是由莱申提出，他将音乐产业划分为四个紧密相关的部分，正是这四个部分构成了音乐的生产、销售和消费环节。而每一部分又由一组要素以及它们之间的相互关系所构成：

1. 创造
2. 复制
3. 销售
4. 消费

莱申提出的模式代表了音乐产业的一种传统分类方法，而这种模式也经常被用来描述相关的音乐出版社、大多数报社及其他大众媒介。

在莱申的模式中，有一点很关键：那就是“创造”作为音乐制作中的一个独立方面，被放在音乐产业链上的首要位置。积极的音乐创造就只关音乐家的事，而音乐的消费就被看成一个消极的、缺乏创造性的过程。另一个值得关注的就是这种模式体现了与各种音乐相关机构的方式：产业活动家们过于注重经济上的关系，从而减少了音乐产业部门在创造、消费链上功能范畴的有效分布，以至于每个环节上只有一种机构。

当然，在经济方面，音乐产业值得人们特别关注，关于其动力机制的研究也有很多，关于流行音乐产业经济也有诸多探索。但是，仍然不能主要地（或单一地）依靠像莱申所提出的那种高度抽象的模式，去考察国际流行音乐产业的诸多方面。这并不是苛责音乐产业的经济模式缺乏社会或文化方面的深度，而是到了应该考虑在这类模式中添加文化社会因素的时候了。如果没有这两方面的因素，我们对音乐产业中的进程与变化仍然会只停留在肤浅的认识上。

莱申所提出的这种模式只能说明一般情况下发生的产业活动，却不能区分整个音乐产业中各种次级部门的活动，只有出现新模式，我们才能具体地分析不同的部门或产业。

音乐软件产业是一种音乐产业中颇有意味的分支，因为它除了与音乐制作和消费有关外，还与音乐的创新以及相关机构有关。新的声音技术和音乐传播媒介已经使传统音乐产业的构造与进程发生了改变，近年来 MP3

与点对点网络现象的兴起可以为证。广泛发展的家庭录音业（在装备电脑的家庭录音室中）以及音乐制作的新途径（新的技术使之成为可能）也推动了音乐产业内部发生变化。

在莱申的模式中，音乐软件产业被认为是主要依赖其创造性与消费，它与传统的音乐产业以及新兴的媒体文化都有关联。通过考察音乐软件产业以及相关的生产与消费进程，是否可以设想有一种不仅根植于经济土壤而且基于文化社会范畴的模式呢?

新兴声音技术的文化建构

当流行音乐的录音与制作主要被视为一种社会、文化过程时，一种音乐产业的新型模式就开始出现了。

通过对一系列技术应用进行实践性考察后，我们可以发现：一方面，有一类模式是可以从技术机构以及经济层面来定义音乐产业的性质；另一方面，还有一种产业模式是把文化与社会放在在中心位置。关于这两种模式的差别，源于学者们讨论音乐产业相关技术和媒介的性质用途时产生的分歧。

如果我们认为技术与媒介是独立的构造，它们与社会环境和进程都无关联的话，我们就是在以一种接近彻底技术决定论的观点看待它们。从这个角度来说，每一种技术都可以说构成了一种媒介（电视就是一种，网络以及其他也是)。这种媒介型消费或技术型消费模式，可以减少积极制作环节与被动消费环节中卷入的工作人员。

相反，如果从一开始就将社会与文化方面都纳入我们的模式，那么，当我们围绕着不同技术的使用问题进行探讨时，就会更好地理解其中的文化实践与符号建构。然后，我们就可以提出这样的疑问，比如：为什么TR－808罗兰鼓发出的“鼓掌”声，在许多热衷于技术化音乐流派的人们听来，比真正录制的鼓掌声音更具有真实性及震撼性呢?或者，为什么虚拟硬件机架——一种可以左右翻转并具有一组接插线连接不同设备的东西——变成了Propellerhead Reason虚拟录音室软件的主要用户界面及市场的抢眼之物?

在讨论技术时考虑各种观点，或许应该被视为“全局着眼”或“文化

建构”。从这一角度来看，不同的媒介仍然依赖于技术，而媒介是由技术的应用者及具体的操作所构成。甚至这些技术本身也得到了文化性的建构，从设计及制作就开始，直到推销到市场被消费，并得到各种不同方式的应用。

音乐技术与音乐媒介也回答了基本的音乐—文化类问题。诸如：怎样才能使制作音乐的技术变得容易被社会大众普遍接受？谁有资格制作音乐？什么是乐器？

生产变成消费：混杂

要回答这样的问题，有必要审视一下新的音乐技术和音乐媒介是如何改变了我们的一些观念，比如：它们使我们重新认识了音乐制作，并使我们认识到加入音乐机构的重要意义，还使我们重新认识了音乐的制作与消费。在此，我们对于“混杂”现象的理解便显得十分重要，这个术语是借用自弗奈斯的研究成果（1998：32，36）。

当然，“混杂”这个术语是与过程及时代相关的，正像20世纪90年代关于计算机技术（新媒介、新技术等等）那样的描述。弗奈斯评论道，“比技术更重要的是认识那些混合型媒介是如何渗透到日常实践中去的。”经过长期应用实践，曾经被认为是混合型的仪器如今已经被看做是标准化的可操作设备了。例如，20世纪90年代的“新媒介”到如今已被大家所习惯。在这篇文章中，“混杂”这个名词很适合用来形容“进程”或“技术”这二者，或更多概念的融合与突变。文化或技术的混合物也保留了各自原本的功能与特性，只不过那些原本的文化或技术已经通过整合与转化，变成了新的形式。在很多不同的层面都会产生“混杂”这一现象。比如：从乐器的分类到我们对音乐制作的定义与分类，都是这样。以下是对当下四种“混杂”案例的说明：

（1）在音乐软件产业与音乐文化实践的关系中，二者最重要的混杂来自于音乐的生产与消费二分法的互相销蚀。这两种类别的模糊化倾向，体现在不同的混杂型技术及媒介中，两者混合使人们能用预录的声音作为个人音乐创作的基础。例如，可以拆分与重组预录的音乐，把其中的一些音乐元素加以混杂，从而创造出新的作品。

(2) 流行音乐中另一种传统的二分法，是现场音乐和录制音乐之分。然而，新的声音技术与相关的文化实践使这种二分法也成了问题。

(3) 目前对音乐家这一概念的定义越来越困难了，其中也出现了“混杂”现象。音乐机构这一概念也受到了挑战。每当人们用旧的术语和概念去定义新的音乐形式时，困难就接踵而至。

(4) 在提到音乐软件和硬件时，音乐文化诸种概念的混杂也出现了，比如在给乐器下定义时会遇到困难，也是这个原因。用新的音乐软件，传统乐器也与录音软件、录音技术（例如包含有一个用户界面软件的采样集合）以及音响工艺技术发生了混杂。在这种情况下，要把乐器分为硬件或软件也是一个问题：在销售软件时，常常附带有一套实物控制器；销售硬件（比如采样器）时，也经常附带有作为用户界面的使用软件。一些音乐工作站硬件可以让用户使用标准电脑操作系统，比如 Windows 或者 Linux，还可以在一个乐器中使用乐谱、录音软件甚至是网络浏览器。

在音乐文化及其与技术相关的历史中，混杂并不是一种新现象。例如，在讨论流行音乐制作时，关于它的一系列中心美学、文化以及技术性的构成要素——扩音器、放大器以及扬声器——起初就是为了应用于不同的媒介，或者为了同时与各种技术联合应用。录音在一开始只是一个对声音进行机械生产的过程。电子录音与重放技术被应用到流行音乐录制中，是为了适应另一种媒体——收音机的要求。扩音器和扬声器在一开始也是用于电话，而不是为了音乐。

莫顿（Morton）在 2000 年指出：“从 20 世纪 40 年代起，录音机作为家庭录音的工具渐渐获得了商业上的成功。”第二次世界大战后，录音机经常被用于专业的录音室、广播站，还被用作办公设备；但是，录音机的制造商们迫切希望拓展更大的用户市场。录音机的市场是按摄影产业的模式展开的，所谓摄影产业就是制造和销售普通用户型的照相机，这些相机很快就被摄影爱好者们抢购一空。录音机也推向了无数家庭，成为记录日常生活的得力助手。正如你可以为你的家人拍照，并能把这些照片收集到家庭相册中一样，你也能够为后人珍藏家里每个人的日常声音。这些措施所带来的“副产品”，就是家庭录制音乐的诞生，从而促发了进一步的创新，比如赖斯·保罗发展了早期的多轨录音技术，最终掀起了音乐制作的革命化浪潮。

正如前文所举的例子，“混杂”可以被视作概念化的分类，不同的文

化、语义以及语言上的差别模糊化，甚至融合在一起。同时，这样的混杂现象也会具体显现在技术化的人工制品中。通过技术的应用，媒体文化的崭新形式也因此出现，这些新形式保留了早期的技术与实践的特征，只不过是它们被重新整合了而已。

技术作为社会化进程：铭刻

技术是如何使音乐美学或基本音乐概念方面产生问题的？乔治娜·博恩曾经在 IRCAM（设在巴黎的音乐研究中心）研究过音乐软件的设计过程，她在 1997 年针对音乐软件的设计与制造所产生的社会化过程提出了两个重要观点：第一，音乐软件在不同水平上都有类似的作用：一个编写好的代码直接或者间接地通过其他代码指引所有音乐元素的形成与构建。第二，软件的编程与设计总是集合化的过程。当个别程序设计师在编写或设计他们的程序时，总依赖于先行完成的代码，或者寄希望于以后的程序设计师们。虽然博恩的研究针对的是为非商业音乐而打造的软件，但是她的两个观点依然适用于分析为商业音乐而设计的软件。

一项程序要服务于何种目的，以及它在制作、编辑与组织音乐素材时怎样发挥作用——这些指令都是由程序设计师在工程小组中集中编制好的。因此，他们（即公司中拥有实际操作能力的庞大智囊团）的决定主要受音乐文化概念的左右，也就是受经济和科技因素的影响。早在设计过程的前期，软件公司就直接与他们的准客户们达成了互动，以便日后能收到这些客户们的反馈信息。

在某种意义上，博恩对于音乐软件设计过程的考察，可以用一个术语——“铭刻”来概括。音乐技术体现了产品打下烙印的社会化过程，这类似于将社会工程视为社会技术。在设计过程中，程序设计师与其他音乐软件及硬件工程师们必须作出决定：怎样将音乐及其他声音素材运用到他们的产品中去。正是在这一过程中，使用者与设计者之间才真正建立起了文化上的联系。

声音技术可以被视为一种形象化的音乐文化过程，这样的过程又可以反映或体现出音乐制作和音乐交流的审美观念。不同的音乐媒介是为了适应不同类型的用户及其使用境况而设立的。根据这个观点，流行音乐中录

音与制作的演进，是在采用各种新的声音技术的同时，灌注不同音乐价值观或理念的过程。保罗·格林曾经在2005年把这一过程称为音乐技术的“硬接线”活动。按照他的理论，所有音乐技术本身都隐含着一种使用逻辑，这种逻辑中就包含了一部文化性的历史。格林把音色等分的十二音阶看作是一种暗含或铭刻性的使用逻辑，它们是西方音乐技术中一种典型范例。当这些技术被西方以外的音乐文化所采纳时，就会显示出使用逻辑所蕴涵的无穷意义。

20世纪40年代，当时的录音机已经可以将声音进行剪接、拼贴以及重组。如今，“剪接加拼贴”适用于各种音乐体裁，使得音乐制作得以广泛发展，各种音乐技术纷纷涌现。泰贝热描述了20世纪50年代，录音工程师们是怎样开始利用多重麦克风，以便更好地调试他们所录制的音乐作品的。随之出现的是多轨录音器的发明及应用，从而产生了一种全新的音乐制作模式。这种模式是以录音轨道、信号轨道、人造录音槽以及有线混音器为基础，沿用到数字录音中，而现在这种模式已经成为全世界以软件为主的家庭录音室的基础。

社会接受

我们有必要思考这样一个问题，也就是声音技术和音乐媒介的文化性建构，是如何与经济、机构以及音乐产业的进程关联的。回答这个问题的关键是考察“社会接受”这个概念。根据泰贝热在2004年发表的观点，在过去的50年中，对于专业录音室和以电脑为基础设施的家庭录音室而言，它们所应用的技术（比如多轨录音所使用的人造录音槽、麦克风以及混音控制台等设备）已经在流行音乐的制作环节中占据重要地位，而这是通过获得唱片制作人、音响工程师以及录音室拥有者的接受而实现的。

无论是从经济角度还是文化角度来说，使用者是否采纳或拒绝某技术都具有至关重要的作用。通过了解技术的销售数额以及用户直接的反馈信息，用户接受的状况就可以回馈到音乐技术制造商那里。大多数音乐软件公司都是通过各种网络社区以及在线援助服务，来保持与客户的联络。现在的各类公司在向市场投放新产品之前，往往都要选择一些志愿者先来测试产品的性能，而这已经成为一种标准化的程序。

除了单纯地利用销售数字，还有其他更多的方法可以用来评测社会大众对于技术产品的接受程度。例如，不仅可以从社会学意义，也可以从形式意义上来理解音乐流派："一种流派就是一种被一类群体所认可的音乐，无论是出于何种原因或目的……它也是一系列音乐事件，其过程被各种各样的规则所主宰，而这些规则又被一类群体所接受。"对法夫里来说，音乐流派更像是各种技术之间不同的交流方式：它们被文化性的构建成不同种类或一系列规则。可以将法夫里对音乐流派的定义以及泰贝热对乐器及其他技术产品的评价，综合起来作为分析音乐流派的标准。这样，我们就可以更清楚地了解音乐流派与技术以及传播媒介之间的内在关系。

概括地说，新兴的产品和技术要获得经济上的成功，社会大众的接受是关键所在。录音技术的发展主要取决于已有的用户群体的态度与行动，也就是取决于他们是否愿意接受新的技术观念和工作程序，并将它们纳入到音乐文化实践的集合中去。

结 语

综上所述，正如我们所知道的那样，音乐产业起源于19世纪末期发明的录音与机械复制技术。将这些技术应用于商业音乐的制作，又使得音乐产业被分成了生产与消费两种独立的活动。按照传统的观点，音乐制作包含了对于专业技术的持有和操作。相反，音乐消费则被视为一个被动的过程，包括购买专门为了进行音乐再生产而设计的音乐产品（比如电唱机和CD播放器等）。

关于音乐产业的研究模式，一般都以音乐制作与消费这样的二分法为基础。通过长期的应用，在一定程度上，这种二分法已经自然地成为了潜在的规范。以生产与消费这两种对立的活动为基础的模式，可以追溯到传统、单向的传播理论，即假设存在一个发送者、一个编码/解码的过程、一条传播渠道，以及一个（被动的）接受者。还有一个与这样的模式类似的例子，是关于现代工业制造的：生产者→销售渠道/后勤工作→消费者。在这篇文章中，我借用了莱申在2001年提出的网状系统模式，以便从社会文化与经济角度，来考察音乐产业的活动家以及他们之间的相互关系。

我们用来指代事物的模式也影响了我们看待事物的角度。在这篇文章

中，我的讨论是不同的文化与社会进程混杂于一种模式之中，而我们正是利用了这种模式来再现音乐产业的情况。这样做有助于我们追踪音乐思想的变迁，即音乐文化的变迁如何反映到了音乐产业的结构变迁之中。音乐技术的变迁反映出不同的音乐及其流派相关的变化。在再现与方法论的层次上，更多地考虑这种变化能更好地研究音乐产业。

技术可以被视为一种人造物，它们体现出特殊的社会化进程，正如特定的社会化进程也可以被视为（社会性）技术一样。从这一点来说，录音与复制技术同时体现并设置了文化机构的类别，还有人们思考音乐的方式。

在音乐思想这方面的变化——这是必然性的文化过程——也在音乐技术中留下了印记。而这种被打上烙印的过程，或者“硬接线”活动，就发生在音乐软件及硬件的编程、设计以及测试过程中。这些过程总是按照社会性、集合性以及原本性进行的。制造商们非常依赖用户的反馈信息，这也使人们进一步将关注的重点放在了技术的筹划、组织以及实施过程中的文化方面。

人们对音乐技术的应用、生产、销售以及消费等方面采取了各种不同的方式，而这些方式也能影响人们对音乐风格及流派的界定。从技术文化的角度来说，音乐流派也可以被视为社会的接受方式，这种方式通过利用一定的音乐技术来组织音乐素材。总而言之，人们对技术产品的使用及其使用境遇，决定了音乐媒介和音乐技术中文化观念的形成。

第四辑

迁移与音乐中介

人民音乐在中国：用符号学解读 20 世纪 50 年代中后期社会主义音乐文化

（中国香港）杨汉伦
(Han-Lun Yang)
陆正兰　译

在媒介研究领域，符号学被认为是分析主流文化（即对大众世界观形成产生影响的文化）的一种有效工具。虽然符号学最初被用于研究语言（一般用于话语分析），但现在已被各学科研究者广泛应用于艺术、文学、电影以及音乐等的研究。正如尼克·莱西指出的：理所当然的事物并不存在，符号学的方法能帮助研究者明白意义如何被生成。笔者将以此为出发点，考察 20 世纪 50 年代中后期中国的音乐文化，因为在这一时期，“人民音乐”第一次作为最重要的术语出现，并被整合到国家音乐生活的各个层面。本文将利用索绪尔、皮尔斯以及罗兰·巴尔特的符号学理论，首先分析在社会主义中国，“人民音乐”的概念是如何通过符号呈现并加以传播的。其次，将解释这一符号如何成为行为的理论来源，又如何使这些符号控制大众心态并直接影响到成千上万的音乐家、作曲家、演员和教师们的生活。最后值得一提的是，符号分析也将揭示“人民音乐”背后的程序。

一、《人民音乐》的符号性

一个社会的传播系统不仅有助于社会权力的凝聚，也在很大程度上决定社会权力的分配，因此，新中国在 1949 年建国后，最迫切的需要，是通

过各种媒介手段推动意识形态话语体系的建立。1950年发行的音乐杂志《人民音乐》就是其中一项措施，时间是建国一年以后。尽管从杂志的名称上看，它的目标似乎十分清晰，即作为人民的音乐的宣传阵地。实际上，在那一时期，对刚刚建立起来的新政权而言，人民音乐该如何界定还十分模糊。

在符号学中，《人民音乐》本身就是一种符号，它可以视为一种规约符号，代表国家在音乐领域的意识形态话语。规约符号是皮尔斯符号学提出的三类符号（像似符号、指示符号、规约符号）中最抽象的一种，因为规约符号与其表征对象之间的联系是任意的，例如语言，就是典型的规约符号。《人民音乐》之所以被视为规约符号，正在于它和国家意识形态的联系是抽象和任意的，它的意义在于向人们传达社会主义的音乐美学以及意识形态话语。

《人民音乐》杂志的名称是"音乐属于人民"概念的体现，这一概念深深扎根于马列主义思想体系中。根据马克思主义的观点，艺术是一种物质产品，同其他劳动成果一样也是一种劳动产品，属于社会上层建筑的一部分。列宁发展了马克思的观点，宣称：艺术属于人民，它根源于工人阶级大众，它必须扎根于工人阶级，并随着他们的情感、思想和愿望一起发展。艺术家必须在工人阶级中才能得到激励、锻炼和成长。在苏联，以艺术属于人民为由，开展了一场音乐运动，这场运动的直接目的，即所谓的音乐生活里的无产阶级专政。这一概念在中国的情况是，早在1949年新中国成立以前，"人民音乐"这一概念就被嵌入国家的意识形态体系之中，毛泽东于1942年发表的《延安文艺座谈会上的讲话》[①] 形成了其后二十多年间中国大陆文艺政策的基本样态。在音乐和艺术领域，毛泽东采取了与列宁类似的态度，他强调文艺的功能是为大众服务，号召文艺工作者忠于党的立场、方针、路线，关心群众疾苦并耐心的教育他们。[②]

借助另一位符号学先驱索绪尔的术语，我们同样可以认识到《人民音乐》的规约符号性。索绪尔指出：符号由能指和所指构成，换言之，以《人民音乐》作为符号为例，杂志本身即是能指（意符）的物质形式，政府通过主管这本杂志的一个官方机构（中国音乐家协会），使杂志把社会

① 早在1943年，中国共产党的革命根据地延安，就号召文艺工作者们学习毛泽东的"讲话"。（顾庆 2002）

② 关于中国大陆文艺政策更详尽的研究请参看（Parris 1983）。

主义的意识形态传递给大众。根据索绪尔的观点，符号意义具有不同层面，一些含义仅仅表示外延，而另一些则表示内涵，前者只是为了标志出一个符号，而后者则牵涉到我们对这个符号的理解，这种理解会因个体经验而被赋予各种认知色彩。换句话说，如果我们不具备对社会主义文艺意识形态话语的知识背景的了解，那么我们对《人民音乐》的理解可能止步在符号的外延层面，也就是我们只会认知到它是一本名为“人民音乐”的杂志。不过，对符号意义的理解极少仅停留在外延层面，所以《人民音乐》无疑承载了有力的所指，这不仅对它当时的目标受众，还指当下的诠释者。因此，符号意义进程的两个层面为：（1）杂志与同时代目标受众之间的关系；（2）杂志加上其当时的目标受众与今天的诠释者之间的关系。

二、迷思套语的产生

对这本杂志而言，最值得探讨的不是它为什么是规约符号，而是它在音乐领域里如何成为社会主义意识形态同义语的规约符号。从单纯的外延到具有丰富内涵的符号意义是如何生成的？罗兰·巴尔特在自己的文化研究上采用了索绪尔的符号学观点，他认为特定社会的特定符号，承载着主流价值系统和意识形态。这种进程涉及文化的理所当然化，即使社会的、文化的、意识形态的、以及历史的因素表现为一种理所当然的存在，以至于使在一定的文化、社会或意识形态下产生的成品成为“常识”、道理、社会标准、甚至普遍观念。当符号意义到达这一层面时，就产生出一种获得话语权的迷思套语，即一种具有权威性的话语身份，至此，符号的能指和所指混同一气。《人民音乐》的规约符号化过程就是迷思套语产生的具体例证。“人民音乐”的概念逐渐被变得普遍化，成为吻合社会主义社会的一般常识和普遍看法。

对这本杂志的一个全面调查显示，最初创办的几年，“人民音乐”并不是被大力推广的概念，这可能是由于政府当时还有一些更值得关注的国家要事，例如经济和社会体制变革。但从 1954 年开始，焦点转移了。到 1957 年，“人民音乐”已经成功变身成为一种国家音乐意识形态的载体。1955 年这本杂志的两幅图片说明了这一点。这本杂志早期封面一般是外国演出团体、中国传统代表乐器的照片或者是中国画以及古墓葬绘画里有关

音乐场面的复制图片等等。但1955年3月的杂志封面是一张题为“行军途中”的油画翻印图片，这幅画描绘了战士们和农民群众欢聚的场景。而10月号杂志封面则是一幅标题为“延边‘星火集体农庄’的女庄员们在工作后的合唱”的油画，描绘的是劳动之余，一群女社员站在正收割的田地中间排练合唱的场景。（参见图1、图2）



图1　行军途中

离开特定的语境，这两个画面并不必然表现它所特指的意识形态——画面展示的只是人们参加文艺活动聚会的场景。但是通过对这两个画面意义建构过程的符号解读——即这些被展示的画面（符号）的背景的解读，就能揭示出隐含于其中的意识形态话语的建构。虽然这些信息并未在杂志内容中提到，但通过能指负载的信息，即图片和图片说明（例如标题），却十分明确、清晰地传达了以下的信息：社会主义音乐是为工农兵群众服务的。此外，通过演出图片的展示，也使音乐成为代表权力的规约符号。在“行军途中”这幅图中，一个战士吹奏口琴吸引着人们倾听，而“延边‘星火集体农庄’的女庄员们在工作后的合唱”这幅图，合唱的指挥成为表征音乐的符号，同时她也成为合唱队的中心。最重要的一点是，这两幅图都传达了这样一种信息：音乐具有强大的凝聚人心的作用。

这些封面反映了当时中国官方认可的音乐定位，是音乐界弘扬国家主



图 2　延边“军火集体农庄”的女庄员们在工作后的合唱

张的恰当前奏之一。1954 年，只有少数几篇文章把演出和组织的活动同人民音乐的概念联系起来，这几篇文章中一篇是关于各地开展群众音乐活动的报道，另一篇是对部队文工团从民间音乐获益的描述，还有一篇是介绍北京一家工厂的系列音乐活动。随后的一年，关于这类话题的文章数量增加了，特别是出现了许多关于群众业余音乐活动的报道和图片。例如：老妈妈合唱团成为其中一篇报道的亮点。另一篇文章中，乡村的音乐活动成为特色被标出。4 月的杂志中，一篇关于“音乐周”准备活动的报道提到了毛泽东对文艺作品双重评定标准（政治和艺术的标准）的指示（音乐周：2）。[①]这篇匿名作者的文章还强调了音乐为“工农兵”服务的观点，指出音乐的内容和形式必须通俗易懂以便于为广大群众所接受（音乐周：2）。另一篇关于延边演出队的报道也反复重申了这一主张。这篇文章高度赞扬了演出的社会主义节目，热情赞美它们是社会主义现实主义的体现，是毛主席文艺方针的全面贯彻，还把演出队的成功归于剧团领导和成员们乐于向群众尤其是农民学习的态度。9 月的杂志中，发表了一篇文章，号召大力发展为群众服务的音乐。11/12 月号的杂志除了开篇转载《人民日报》的

① 1955 年 8 月举办的“音乐周”，是为了纪念作曲家聂耳逝世 12 周年和冼星海逝世 10 周年而开展的一系列音乐活动。不过这些音乐活动演出的都是 1953 年以后改编的曲目。

一篇文章之外，前9页的8篇文章主题都是有关文艺工作者参观农村地区的内容。到1956年，传播“人民音乐”概念的声音变得更为强势，相关文章的数量大幅增加。与之相应，业余演出活动的数量以及专业团体为农民、工人等的演出数量也大大增加。杂志的封面风格变化也证明了这一点：几乎所有的图片变化都与“人民音乐”概念相关。（唯一一次例外是7月的杂志：为了纪念作曲家莫扎特200诞辰周年，封面人物选用的是莫扎特的肖像。）此后，杂志所有的封面图片都宣称是取材于现实，来源于生活。比如，11月杂志封面是广东文化宫里的一群音乐爱好者；[①] 2月封面是延边歌舞剧团的音乐家们向一位朝鲜族民间艺人求教的图片；[②] 3月封面展示的是一位业余歌剧爱好者的演唱；4月的封面图是中央音乐学院院长与学生们的交流。

这些封面图片的潜台词传递着这样一些信号：（1）音乐为人民群众服务，不仅是服务于少数专业人士，还要为大多数音乐爱好者服务；（2）音乐必须发挥团结不同社会层面群众的作用；（3）社会主义音乐家要从民间歌曲、素材以及艺人中获得灵感和创作源泉。根据皮尔斯的理论，1955年封面图片的符号学含义属于指示符号，只是偶然触及“人民音乐”的概念，但1956年的封面图片则是更进一层的像似符号，因为它们已经是为响应上级指示的“人民音乐”的概念而有意组织出来的图片。如果前者是在理论上反映了意识形态话语，那么后者就是这种理论话语实践的文献记录。这一实例体现出一个抽象的意识形态概念如何被具体化并被付诸实践的过程。很快，到1957年，“人民音乐”就成了音乐家们娴熟运用于创作活动和音乐文化中的一个符号套语。

三、预设行为的符号

正如巴尔特指出的那样，符号能够反映社会的主流价值。媒介理论家布鲁恩也认为，符号并非静止不变的存在，还能反映预定的行为过程。令人感到意味深长的是，如我们所见，在中国大陆，由这些号称社会主义音

---

① 文化宫是政府为了推动社会主义文化活动的开展而兴建的文化机构，大部分文化宫仿造的是苏联模式。

② 朝鲜是中国指称北朝鲜的专门用语，延边是靠近中朝边境的一个地区，主要居住的是朝鲜族。

乐符号引导出的行为与其说是符号所指表现出来的无意巧合，不如说是精心建构的结果。

1955年发起的歌咏运动就是音乐联系群众这一意识形态符号实践的有力证明。根据报道，全国上下涌现出了许多音乐爱好者，成立了无数歌唱队。许多乡村和工厂成立了自己的剧团、合唱队以及小型乐队，有些工厂甚至宣称自己组建了小型交响乐团。这些社团和乐队聚会的场所成为人们休闲和文化活动的中心，在中国大陆，也叫做文化宫。为了帮助群众更好地理解音乐，各地开展了由专家讲授的指挥、声乐和乐器课程培训。专业团队也和业余团队搭配演出，以建立彼此的友谊和提高业务水平。据称，有名的作曲家常常去文化宫上课和鼓励动员群众，当然他们也从群众中获益匪浅。为了确保社会主义音乐尤其是社会主义歌曲能唱响祖国各地和社会各界（包括最贫困的地区和农民），农村也建立起教唱歌的文化站。为推广歌咏活动，文化站一般落脚在当地小学，农村基层干部开会的时候要学习唱歌，也要求学校的老师们率先进行歌曲训练，比如，每个班选出7个学生积极分子帮助推广社会主义革命歌曲。

立足艺术属于人民的坚定信念，政府要求艺术家们密切联系群众，以免创作出脱离群众的作品。为响应当时开展的“上山下乡”运动——一场保证知识分子联系群众的文化运动，1957年11月22日在中国音乐家协会召开的会议上，传达了政府决议：让作曲家们深入到群众生活中去。

1957年前的一二年里，《人民音乐》对上述观念的宣传还只停留在话语和图像符号上。到了1957年，这些观念已具体成为行动的指南。其后，有报道称几位音乐界的领军人物已经深入农村进行为期6个月到2年的采风活动。据报道，音乐家们只有亲自到群众生活中去，才能创作出具有现实主义教育意义的音乐作品。报道称许多演出团体深入工厂和农村演出，演出次数和节目类型数量都大大增加。这一情形与当时的“大跃进”[①] 精神完全一致。这场运动也影响到音乐界，一位作曲家的回忆文章对这一时代精神以及当时完成任务的压力作了恰当的概括：

> 我那时在上海交响乐团工作，上级要求我和其他一些作曲家一起在一周内创作出一部交响乐。我们把行李被褥搬到了排练大厅，采用

---

① 1957年发动的“大跃进”有两个目的：（1）实行农业合作化以达到农业总产量的大幅度惊人增长；（2）工业总产量实现“超英赶美”。

工厂流水线作业的办法，连续五天不眠不休的创作这部作品，最后我们完成了上级安排的任务。但不知何故，这部作品从未问世，不难理解，它的命运是进了垃圾篓。

与交响乐的创作热潮同步，据称，上海音乐家协会准备推出1500首群众歌曲；上海音乐学院的计划是1734首群众歌曲、18首大型乐曲、80首小型乐曲以及5部歌剧；北京中央音乐学院宣布要创作2000首不同类型的歌曲，其中包括20部歌剧、400场音乐会。音乐创作的如此高产被认为是党的文艺政策的胜利以及“人民音乐”观念成功实践的例证。

四、“人民音乐”作为意识形态

作为社会的主要传播工具，符号承载着社会系统的主流价值观和意识形态话语，同时它也是行为的内在根源，因此符号可以成为社会和政治的一种控制手段。例如，中国传统社会认为小脚是女性美的象征，但剥除这一表浅的美丽外衣，我们会发现一个有关控制手段的残酷事实：在男权社会，男性通过使女性残疾的方式控制女性身体并使其完全依赖于拥有她的男性。[①] 与此同理，以音乐杂志、图片、话语以及音乐作品传播的“人民音乐”观念也是一种意识形态控制方式，新政权通过它倡导出自己的意识形态系统。

所有权观念便是其中的一种控制方式，通过这一方式，其中的一方可以指导另外一方采取与之合宜的行动。在美国电视栏目《60分钟》的一次访谈中，著名篮球教练麦克·克立兹沃斯基解释说他的成功秘诀部分归功于让自己的运动员产生对球队的归属感。又比如，房屋产权有助于个人产生归属感和自豪感，因此，许多国家都采取一些政府扶持措施帮助低收入家庭获得房屋产权，跨国公司也常常采用员工分红的方式来帮助提高生产效率。[②] 丹·科恩指出：所有权产生出的价值感往往超过其实物本身。所有权产生的诸如获得后的成就感以及满足感可以触发人们价值感和态度的提升——所以它也经常被用来控制人们的价值观和态度。

---

① 关于中国缠足的更多资料，参见Levy。
② 参见Pendleton的例子。

最值得关注的事实是，“人民音乐”虽然关乎人民的音乐所有权，但在中国，特别是1950年代到1960年代，这一所有权是处于政府的严格监控之下。一个典型的例证是：歌曲通常被视为大众文艺，但有些歌曲却被认为是有害于群众的不健康歌曲。所谓的“黄色歌曲”就是在中国遭到查禁的文艺类别之一。这个称呼不仅成为不良的、资产阶级靡靡之音的规约符号，后来还逐渐被发展成资本主义腐朽文化的规约符号，被认为是美帝国主义反动派的文化腐蚀。

尽管赋予了“黄色歌曲”以上各种含义，但人们对“黄色歌曲”的定义并不清楚。有时，把它等同于旧社会的遗毒孽种，即解放前通过慢速密纹唱片、收音机和小型餐厅歌舞演出（所谓的小资产阶级场所）传播流行的歌曲。由于把表现缠绵细腻的情感，比如身体欲望、多愁善感、热望以及没有回报的单相思等情绪，认定为是“不健康的”，因此，大部分爱情歌曲都被贴上“黄色歌曲”标签，认为它们宣传了不健康的小资情调。就音乐形式而言，带有爵士乐和摇滚乐风格的歌曲也同“黄色歌曲”联系起来。“至于音乐上的表现，所有黄色歌曲都统一在每一乐句结束音的强弱倒置和延长，旋律的滑润，节奏的随意变化……通过种种手法来表现各种不健康的感情。”“黄色歌曲”被认为是忽略现实、传播悲观情绪以及沉溺于上流社会享乐主义生活的歌曲。另一方面，“黄色歌曲”又被描述成为是建立资本主义腐朽文化，传播资产阶级价值观和生活方式，麻痹人民群众忘记旧社会残酷黑暗现实的精神鸦片。还有一篇文章则宣称：“黄色歌曲”代表了下流无耻的资本主义的生活方式以及反革命文艺观。

1955年发起“批判黄色歌曲运动”后不久，这场运动很快就明显呈现为一场大规模的意识形态清洗运动。在1957年的整风运动中（10年后文化大革命开始）不仅是“黄色歌曲”，其他与西方（资本主义和帝国主义国家）相关的音乐也遭到清洗。1960年中国文化代言人吕冀宣称：不管是叫新音乐还是爵士乐，都浸满了资本主义毒素，它们是帝国主义的反动工具。十二音律音乐、序列音乐或者电子乐等等都不是真正的音乐，而是典型的帝国主义以及殖民主义的疯狂和道德败坏等等之类的腐朽思想的反映。

除了运用音乐所有权作为操控的手段之外（某些风格的音乐遭到禁止），构建音乐偶像而产生出的符号也成为另一种意识形态控制方式。1955年随着“人民音乐”概念的升温，在纪念作曲家冼星海逝世10周年

和聂耳逝世20周年的活动期间，这两位已故音乐家被誉为是“杰出的社会主义现实主义作曲家”，成功地发展了民族音乐的革命和现实主义传统。在一系列的文章中，反复称赞冼星海的音乐作品是对现实的反映和对群众的宣传教育，并认为他成功地把艺术转化成为革命斗争的武器。与此同时，冼星海创作的群众歌曲被高度评价，但出于意识形态方面的考虑，他的交响乐和器乐作品则同时被淡化处理。冼星海的创作被描述成同他的共产主义世界观紧密相连，其音乐美学被确定为是他爱国主义思想的集中反映以及在中国传统音乐形式基础上发展出来的民族音乐。

毋庸多言，被塑造为人民作曲家的冼星海形象带有很明显的意识形态的目的——把他本人及其音乐作品作为推动其他音乐家仿效的榜样。由此也奠定了冼星海在中国大陆乐坛神圣不可侵犯的地位。因此，在1957年，当汪立三和其他几位上海音乐学院教授公开批评冼星海的第二交响乐《神圣之战》，并质疑对冼星海音乐成就的高度评价是否充分立足于对其作品的实事求是分析的时候，他们马上遭到了严厉的批判，相随而来的处罚是：打成“右派”、失去了工作、相应的社会和职业权利以及几年的下放劳动改造。[1]

在政府致力于使其权力理所当然化的奋斗过程中，为确保大众对“人民音乐”概念的认同而作出了许多努力：比如“所有权”、“人民音乐家冼星海”等符号的建构。在1961年，为服务于革命教育，冼星海的群众歌曲被纳入到国家教育体系里的音乐课本中并加以推广。为了加强对作曲家的了解，这些歌曲除了在课堂上被教授，也在音乐会、歌咏比赛和收音机里演唱播出。另外，学生们在课堂上学习这位音乐家的各种生平经历，比如，在进入鲁迅艺术学院以后，他怎样在党的培养下成长，以及他密切联系群众和献身革命（意即加入了中国共产党）的精神等等。

由上得出的结论必然是：冼星海的音乐反映出他的群众观。在那几年里，冼星海的作品以政府所认同的正确方式被广泛地欣赏和传唱。例如，著名钢琴协奏曲《黄河》实际上就是在文化大革命期间，由一群作曲家在提炼冼星海《黄河大合唱》音乐素材的基础上集体创作的成果。令人啼笑

---

① 参见汪立三、刘施任、蒋祖馨：“论对星海同志一些交响作品的评价问题”，汪的观点遭到两篇文章驳斥：韩中杰：“让冼星海的交响乐更好地为人民服务”；姚穆：“与汪立三等同志谈星海的交响乐作品”。其后，汪立三和他的两位同事刘施任、蒋祖馨发表了回应文章：“对一些问题的澄清和答复”，王云阶的文章显示了争论的持续：“驳〈论对星海同志一些交响作品的评价问题〉”。

皆非的是大合唱本身已经被彻底重新编配，完全不同于冼星海当初创作的两个版本。[①] 事实上，所有公开出版的冼星海作品都经过了一批大陆主导音乐学家和作曲家们的改良，使其与所认可的音乐风格和标准同调。

结 语

无论是在社会主义还是资本主义社会，符号都很适宜于传递意识形态的话语控制。以中国的情况为例，无论是群众音乐活动的照片还是音乐活动场景的绘画，或者与“人民音乐”概念相关的论题都只是一些社会主义意识形态音乐符号。其他像“黄色歌曲”“偶像作曲家”这些符号也不过是精心构建出来确保意识形态控制的手段。维克多·肖认为：在中华人民共和国成立之初的一二十年里，社会公共生活的基本特点之一就是意识形态控制。运用符号学理论，我们可以剖析出这些特定符号的深层含义以及隐含其中的意识形态话语。通过前面的论述，希望本文已成功（可能是有名无实的）得到以下结论：（1）中国音乐文化中包含大量社会主义符号；（2）这些符号被嵌入了意识形态话语，尤为重要的是，在这一过程中，符号被承载以社会的主流价值观；（3）通过这些符号，与意识形态相关的活动兴起；（4）这些符号和活动背后的某些现实也因此得以遮蔽。

① 更多关于冼星海在中国地位的情况，参见本文作者。

不愿死亡的歌曲：游牧探戈

（巴西）埃罗伊莎·德·阿劳霍·杜阿尔特·瓦伦蒂
(Heloise de Araujo Duarte Valente)
陆正兰　译

这里要探讨的是媒体发展中的歌曲演化问题，更确切地说是“媒体歌曲”（media song）本身，即伴随媒体而诞生的歌曲。尽管现代广播公司及唱片公司遍布世界，但探戈这种最古老的媒体歌曲，仍然活跃并兴盛在世界的一些角落。探戈之所以没有消亡，原因在于它已经形成了一种“动势”和“游牧机制”。“动势”（mouvence）是保罗·曾托尔的术语，而“游牧机制”（nomadism）来自于洛特曼和佩林斯基。为了理解媒体歌曲的演化发展过程，我们首先要了解游牧探戈的一些特征。

“分录合成音”的诞生：一种媒体音响

20 世纪音响媒体的主要特征之一是记录、存储、整合声音技术发展。首先是唱片的录制技术，接着是无线电广播技术。这些技术发展的结果导致了声音领域中“分录合成音”（schizophony）的出现。[①] 1979 年，作曲家 R. 默里·沙费尔创造了“分录合成音”一词，意思是指可以从任何地方发出，而不单单是由声源发出的声音。分录合成技术不但改变了人们思考音乐理念的方式，也改变了人们音乐欣赏的习惯。

① 这个英语术语由作曲家、音乐研究者 R. 默里·沙费尔创造。它是指由任意音乐声音以及环境音响等组合营造的气氛。

从技术上来看，媒体音乐发展之路具有深远地历史意义。在这发展过程中，噪音作为一种“音色”被人们接受。媒体技术为音响世界带来了新的声音，它也为人们提供了一副当下世界的声音全景图。媒体技术还让听众欣赏到更多过去流传下来的“标准”音乐。必须强调的是：这种新的分录合成音触及了音乐表演的内核。

促使混响诞生的标志性人物是恩里科·卡鲁索。作为19世纪最后十年真实歌剧高峰与唱片生产的纽带人物，卡鲁索的演唱最初刻在圆柱形的唱盘上，许多年后又被刻在激光磁盘上，刻录技术为后世留下了他不朽的声音。为什么卡鲁索如此重要？因为声音作为一种介质，对于早期音乐唱片来说，具有多方面的优势。早期的有声唱片尽管在音质方面有些走形，但它还是给听众提供了能识别歌曲的各种要素：歌词、发音、吐字以及充满感情的姿态、声音效果等。卡鲁索自由奔放的嗓音在这方面十分“可录”。

除此之外，卡鲁索的声音也极易识别。早期留声机接收器灵敏度较差，无法记录下两个歌手声音之间的细微差别，因此，被录制的声音必须具有自己的鲜明特色。还要补充说明的是，被录制的声音属于噪音世界，也就是说，它属于一种用来听的文本。欣赏一位歌手的演唱，不仅需要得到文字信息，还需要感受到歌手倾注于歌曲中的情感情绪。声音是（也许将一直是）一种最宝贵的交流手段。

早期录音时代，人们试图录制具有“高保真”的声音，但众多的实践都失败了。人们花了很长时间来开发这样一种录音技术：它既能完整地记录下声音，又能消除背景噪音（像咝咝声等）。直到20世纪50年代，立体声系统和密纹唱片的出现，才使这一目标得以实现。或许我们会认为西纳特拉是扩音器和塑料唱片时代的卡鲁索。西纳特拉的声音标明“高保真”音响统治时代的来临。1948年，哥伦比亚唱片公司发行了每分钟33转的密纹唱片，它可以用两种符码编录，此后，这种唱片又被引入了立体声，接着开发出来的便是数字音响技术。数字音响技术可以完全清除噪声，并延长播放时间（比如，一首布鲁克纳的交响曲只需要一张光盘）。

“我的探戈”……还可能是谁的？

唱片和广播的使用，方便了各种音乐的传播。事实上，唱片和广播共

同促进了各种类型歌曲的发展。从音乐类型来看，许多新出现的音乐歌曲都起源于其本国的传统音乐。新音乐类型一旦形成，就被纳入到特定风格的经典曲目中，成为流行音乐。这方面的例子很多，如《夜与昼》（Night and Day）《我的太阳》（O sole mio）《小街》（Caminito）和《地下黑手党》（Perseguicão）。

音乐传播扩大了听众范围，这一过程很早就出现了。芬兰社会学家佩卡·格罗诺认为，各种类型音乐之间的相互影响早在20世纪初期就已开始。"发源于美国的黑人舞蹈传入欧洲，此阶段持续到20世纪40年代。传入欧洲的舞蹈有狐步舞、探戈、伦巴、比根舞等。美国黑人舞蹈的传播改变了音乐潮流，纽约逐渐成为最重要的流行音乐中心。新大陆其他地区的音乐也沿着这种路线传入欧洲。"[①]

20世纪30年代初，音乐家和歌手在他们的演出曲目中加入了各种外来音乐元素，人们在其中发现了由多种音乐元素（多种节奏、多种乐器、多种样式等等）组成的混合体。同时，各国开始把国际流行曲目翻译成本国语言，开创了一种交杂性[②]或是一种音乐的"混杂"。

"混杂"概念的运用，实际上暗含了音乐极其漫长的演化过程。广播媒体并没有创建音乐的"异花传粉"，然而确实促进了音乐之间的交流进程，并把它扩展到世界范围[③]。从媒介传播来看，音乐的混杂是从阿根廷的探戈开始的。在分析探戈之前，我们先来考察它在媒体音乐演化进程中所起的作用。

1880年，探戈出现在布宜诺斯艾利斯的郊区。最初它被看做是一种低俗音乐"bas-fonds"（指罪犯、亡命之徒及妓女的音乐），探戈被人们接受始于巴黎中产阶级的沙龙和舞厅。1913年，探戈风行世界。卡洛斯·加德尔是推动探戈全球化最重要的传奇人物，正是他首次使用那个年代的技术装备（唱片、广播、电影及各种输送工具）来传播、推广探戈。幸运的是探戈没有因加德尔的逝去而消亡，相反它以各种游牧形式在全球繁荣

---

① 格罗诺还指出"……新音乐传播的一个主要媒介是现代舞乐团，它采用了过去被忽视的几种乐器，如打击乐器和萨克斯管。舞蹈乐队还尝试了一些新的音乐活动，像即兴独奏等。欧洲年轻的音乐家们很快就学会了这些新东西。"

② 加西亚·坎克里尼把"混杂"定义为"一种社会——文化过程。在这一过程中，那些独立存在的结构或不相关联的行为，混合起来以创造出新结构、新事物、新行为。"

③ 为了解释这一过程的全貌，我们还可以举出更多的例子：比如民谣、爵士乐、茨冈舞（吉普赛人的传统）、葡萄牙流行音乐等。我们用这些例子来说明所谓的"混杂音乐"，加西亚用这个词汇来描述音乐上的融合现象。

发展。

音乐理论家兼“探戈大师”拉蒙·佩林斯基指出，探戈的基本类型有两种，这两种之间很容易区分。一种是传统探戈，即本土探戈。它根植于所产生的土壤：南美拉普拉塔河地区。另一种是非本土探戈，流传于世界各地，但主要分布在加拿大、日本、法国、意大利、芬兰和巴西。非本土探戈是正宗阿根廷探戈的“地方版”，是各国消化吸收阿根廷探戈后形成的。每一种特定文化对探戈的消化吸收方式，取决于此种文化的运行机制：通常只有当其具有一些有利于当地文化发展的独特性时才能被保留。换言之，根据文化符号学理论，通过保留某些特征，排斥其他特征，某一特定的文化记忆模式才得以创造出来。

尤里·洛特曼和塔尔图学派使用的“记忆”概念，与保罗·曾托尔的理论一致：“我们的文化只有通过遗忘才能记忆，通过丢弃日积月累起来的部分经验来保存自身”。曾托尔还认为，“由于文化中有着保存价值观的作用，群体记忆始终坚守那些使文化机制发挥作用的思想方式、感受方式、行为方式以及交谈方式”。

从音乐和歌曲中，我们可以观察到作品本身的某些记忆机制，比如，其中的音乐结构，像回旋曲，主题曲和变奏曲，固定低音、叠歌，以及其他各种结构。另一方面，我们也发现在音乐及歌曲创作中的元语言传统，比如，引用、变化措辞或模仿嘲弄，以及其他特殊情形。比如，某位作曲家为了向另一位音乐家或作曲家表示敬意，按照那位音乐家或作曲家的风格创作出新曲目，作曲家也许还会有意模仿某种音乐风格或音乐规范创作出音乐曲目。——这在历史题材的电影音乐中很常见。在探戈的演化进程中，我们能发现很多类似的实例。

另一个与建构音乐记忆有关的方法依据是曲目的表演次数。一些探戈曲目被反复演奏和倾听，毫无疑问，这些曲目在很多探戈唱片中出现，并常常被纳入探戈表演者的节目单里，无论是独奏还是合奏，都有这些曲目。我们无法理解为什么这些曲目被选来反复演奏和倾听。只能说，像这样的“经典”，在歌曲领域里确实普遍存在。关于经典探戈，我们可以提两首曲目“假面舞会”和“可可树”，回头我们再来讨论这个问题。

游牧探戈

通过对游牧探戈演化发展的研究，我们可以了解持续存在社会和音乐记忆中的某些机制，这里集中探讨本土探戈与非本土探戈的不同点及关联。

本土探戈有它自己的组织机构。如国家探戈学院、探戈大学、探戈馆、国际探戈旅行、探戈节（12 月 11 日，卡洛斯·加德尔和德·卡罗的生日）。每天至少有一个探戈广播站、一个有线电视频道在专门播放本土探戈大师们的曲目，包括特罗伊洛，普格利泽，迪· 萨利，卡纳罗，弗莱塞多等人的作品。

佩林斯基认为，探戈符号的本土化可以准确地解释它为什么具有游牧特征。探戈是被当作“舶来品”（洛特曼说，作为一种非文化文本）在世界各地传播。在这一过程中，常表现出与各地文化或多或少的联系。举例来说，正是拉丁美洲的民族大迁徙才使得利贝塔德·拉马克进入纽约和迈阿密的音乐大厅。

在世界各地广泛流传，是歌曲保持生命力的一条途径。阿根廷探戈的流传就是如此。1981 年，儒利奥·科塔萨尔与爱德华多·坎顿的巴黎探戈咖啡馆“Trottirs de Buenos Aires”开业，歌舞剧“探戈阿根廷”上演，促使已经沉入人们记忆深处的音乐形式重新流行起来。探戈的复兴把那些从独裁统治下逃离出来的阿根廷移民团结起来，尤其是知识分子和艺术家。总之，传统探戈的复兴不仅使移居国外的阿根廷侨民找到了一种身份认同，还为 20 世纪 70 年代开创出一种新的“音乐风格”，它的流行并不局限在巴黎。

游牧探戈属于非本土探戈，在全世界生根开花。在一些地方，它犹如一个过客，而在另外一些地方，它又如同一个移民或难民。作为民族大迁移的结果，游牧探戈根据迁移地文化的不同而改变自身，在这一过程中，它选择性地保留一些特性，摒弃其他一些特性。在新的文化环境里，探戈也许要经历一些重大改变（芬兰探戈就是一个例子）。根据佩林斯基的观点，游牧探戈按其结构可以分成以下几个阶段：（1）复制，模仿，或者成为布宜诺斯艾利斯探戈的一个支类；（2）改写成为经典探戈；（3）风格融合，创造一种新的、出人意料的混杂形式。

想成为正统的游牧探戈

要使本土探戈改变其特性，并不是一件容易的事。阿根廷传统探戈的典型特征在于它的自由节奏，正如音乐家普格利泽和萨尔高留下的宝贵遗产。例如，在萨尔高的作品里，他用渐快与渐慢乐段的不断变化来表现节奏的自由。击打（乐器产生声音的方式）很微妙，它要求表演者接受严格的吐字、发音、弹拨音等方面的训练。不同的乐器也可能把一首乐曲变成（或者破坏成）完全不同的曲子。这方面突出的例子就是用电子乐器代替原声乐器。如在演奏低音提琴时，要求琴弓有各种变化和拨奏，这是电提琴无法做到的。最近与此类似的一个例子是用合成器来代替班多钮手风琴。合成器是一种没有“呼吸”的乐器，乐器的变化会彻底改变欣赏者对音乐乐句和休止的理解。

用传统手法改写传统探戈，要点在于把握休止的重要性。一首探戈曲目最长不应超过三分钟。因为受演出时间的限制，表现因素的选择就变得至关重要。作曲家迪·萨利、普格利泽及特罗伊洛都非常重视这一点。正如荷西·利贝泰拉曾说的“被赞美的探戈简单性”。休止在这里不仅应被理解为乐器演奏的暂停，还应被看做是轻柔、微妙的断奏，是歌手发出的辅音及有意的停顿。最重要的，休止应视为是一种“呼吸”。这种有生命的呼吸是探戈与生俱来的重要品质。这一品质即便在“节奏就是法则”的探戈舞蹈音乐中也一直被保存着。即使听众不明白歌词的含义，歌手的声音本身也会表达和传递这种丰富的情感。力度变化是探戈的另一个重要特征，遗憾的是，如今不只是探戈，很多媒体音乐似乎都没有了力度的变化。力度变化在音乐表达中作用重大，它充当休止和其他声音的转调器。最后一点，根据传统手法创作探戈曲目，必须掌握如何充分发挥传统乐器的丰富情感表现力。

探戈自身有爵士版和音乐会版两种。爵士探戈在20世纪70年代开始发展。不只是爵士乐音乐家创作并演奏爵士探戈（或混合探戈），就连探戈大师们也在尝试。皮亚佐拉与他的搭档萨克斯演奏家格里·马利根及打击乐演奏家加里·伯顿合作的“新探戈”就是一个例子。更近的例子中，还有巴勃罗·齐格勒和鲁道夫·梅德罗斯及其他人。至今说到音乐会版探

戈的代表，必定要提到杰出的作曲家阿斯托尔·皮亚佐拉，他一直被看做是音乐界的一位多面手，既能做流行音乐，也能做艺术音乐。他的作品集包括组曲、赋格曲和多钮手风琴协奏曲。而那些只创作所谓经典音乐的探戈作曲家，大批出现在 19 世纪末。[①]

探戈的“动势”

上文我们提到探戈传入欧洲最早是在第一次世界大战前夕，当时是由到巴黎录制唱片的阿根廷音乐家带过去的。这些外来的音乐家（以及舞蹈家）在巴黎和其他大城市中心表演。就像佩卡·格罗诺所写的：“当探戈成为一种时尚，许多欧洲音乐家就以这样的形式来表演和创作……首先，他们不厌其烦地尝试仿制探戈表演的各种服饰。乐队穿着阿根廷式服饰，如加拉尔多在伦敦创作的《加乌乔牧人》，给他们的作品起一个西班牙语的名字（如‘Guapita’，‘Bontita Nina’，‘Adios senorita’）。然而，没用多久，当探戈适应了异国环境后，[②] 德国、法国、希腊以及其他欧洲国家的作曲家们，就开始用本国语言为探戈音乐作词，并加入了表现本国音乐风格的元素……20 人组成的旧式舞蹈乐队被 40 人组成的大乐队取代，演唱风格变了，很多情况下，加入了现代编排或混杂形式的舞蹈（如‘探戈一比根舞’），这似乎显得更有味道。”

好莱坞为创造一种激情奔放、性感热烈的探戈舞蹈及音乐做出了贡献。除此之外，欧洲所有形式的探戈，事实上都带有浓重的德国风格。方形舞、进行曲的节奏，缺少自由速度，乐段以及铜管乐器的运用都是德国探戈的基本特点。一句话，这是一种适合军乐队演奏的探戈，它在柏林的

---

① 此类音乐家及作品有：西班牙作曲家和钢琴家阿尔韦尼斯（Albeniz 1860－1909）的“Tango”；法国作曲家萨蒂（Satie1866－1925）的“Tango perpetue”；斯特拉文斯基（Stravinsky 1882－1971）的钢琴曲“Pesante”（1921），管弦乐“Tempo di tango”（1962），以及 1940 年创作的钢琴曲“Tango”，这首曲目更加接近布宜诺斯艾利斯探戈风格，德国作曲家魏尔（Weill 1900－1950）以及法国作曲家米约（Milhaud 1892－1974）的探戈作品。

② 日本音乐理论家 Shuhei Hosokawa 写道：“……探戈，是传入日本最早、流传最广泛的拉丁音乐。大约在 1920 年，那些在巴黎跳过探戈舞、欣赏探戈音乐的年轻精英分子把它带到了日本……从舞蹈艺术的角度看，大多数日本人是从舞蹈教师所用的英国教科书中学会探戈的。英国探戈的特点是你不用去英国就能学会，因为教科书上的插图非常规范，有条理，不像阿根廷或法国探戈，很强调无拘无束，自然率真的舞蹈动作。日本教师从英语教科书和杂志中学习探戈舞，并告诫他们的学生不可像法国文化爱好者那样，随兴改动或者做一些带来感官刺激的动作。对于这些英语教师来说，那样的感官刺激简直就是“淫秽”。在我们看来，那些没有即兴表演和柔软姿势，充满规范动作的舞蹈，适合于按“正规”节奏跳的探戈，反之亦然。

舞蹈餐馆和夜总会广泛流传，并被拍摄成酒吧音乐电影，比如《蓝色天使》（*The Blue Angel*）。

在芬兰，探戈在人们音乐生活和社会生活中一直发挥着重要的作用。在这里，各国风格迥异的探戈取代了难以模仿的阿根廷探戈，特别是20世纪30年代至40年代这段时间里更是如此。皮里若·库科宁在她关于芬兰探戈的研究中谈到："然而在芬兰，很快形成了一种具有它自身特点的忧郁探戈，由于多年的战争，20世纪50年代至60年代，传统芬兰探戈获得了自己的独特性，那就是忧伤的小调及歌词，它反映了芬兰人悲痛、失望的心情……芬兰探戈体现了芬兰人的个性、心态及身份认同。正如芬兰民间诗人在他们的诗歌里所揭示的那样。"

芬兰探戈的情形正好说明，音乐（及文化）文本如何变化，如何适应社会环境，如何适应一套新的符号法则。曾托尔发明了一个词"动势"[①]来描述这一过程。"动势"这个概念描述了文化文本的传播与普及[②]——这是一个因国家或文化差异而以不同方式发展变化的过程。比如在日本，更多的借鉴了德国探戈风格，但其社会实现方式也不同。这是因为在日本人的传统意识里，妇女通常是不与男子对舞的（即便是与他们的丈夫也不行），男人们的舞伴须请职业舞女。由此可见，在日本跳探戈舞、演奏及欣赏探戈音乐的方式都与其他国家有所不同。

"假面舞会"探戈

"假面舞会"是世界上最著名的探戈曲目，在1924年就已家喻户晓。这首探戈，原来的歌词和曲谱是由杰拉尔多·埃尔南·马托斯·罗德里格斯于1924创作的。它吸收了帕斯夸尔·孔图尔西和恩里克·马龙用西班牙语写的歌词，并改名为"如果你知道"（1924）。罗塞尔·古戴为这首曲子填上了英文歌词，芬兰语歌词由库莱沃创作，名为"热带夜晚"。1943年仍然有其他文本的歌词被不断地创作出来。"阿根廷的玫瑰"（*The Rose of Argentina*）中使用了响板，讲述了一个加乌乔牧人和他的马的故事。1950

① 很难对"Mouvence"这个词作一个准确、全面的解释，它应被理解为一种运动特性（或运动倾向）和作为新歌流传的能力。

② 我们注意到，在芬兰的音乐会上，从1985年起，每年都举办探戈节。在探戈节上，要举行舞王、舞后争夺赛。

年，库莱沃为这首探戈作了新调子，由富有传奇色彩的奥拉维·维尔塔在1953年演出。1980年，此曲又成为雷约·泰帕莱和埃伊诺·格龙重新编排的节目。在“假面舞会”所有欧洲的改编版中，有一点很值得注意：阿根廷原文版中所蕴含的深刻意义已经丢失，改编版的歌词内容大多重复单调且浅薄。

即使是马托斯·罗德里格斯版的“假面舞会”也经历了许多改变，“假面舞会”成了狂欢节上学生列队行进时所唱的一小段赞美诗。但孔图尔西、马罗尼与马托斯·罗德里格斯的想法不同，他们给乐曲填上了动人的爱情内容，忧郁般的歌词具有浪漫色彩。然而，多数“假面舞会”作品，过去是现在依然是器乐作品。这种音乐最迷人的地方也许就在它的固定低音效果上，因为固定低音特别适合各种变奏曲（尤其是音调优美的变奏曲）和即兴表演。

总之，“假面舞会”可以说是一个重要的音乐符号，它从许多方面说明了我们在这里一直讨论的问题。[①] 作为探戈乐曲，它证明了此类音乐的生命力以及它在世界范围内音乐作品中的地位。作为媒体音乐，它展示了广播与录音技术发展在不同阶段的特点。最后，歌曲的演出呈现了不同的编排风格。归根到底，探戈既是最古老的媒体音乐，也是世界文化中的媒体音乐。至于它的游牧特征和流动过程，即带来的不同歌词内容和不同的欣赏习惯，都证明了它作为一种文化文本符号的再生能力。非常有趣的是，这种再生能力正体现在它永远变动的声音里。综上所述，我们可以得出这样一个结论：不仅“假面舞会”，所有的探戈曲，都是拒绝消亡的歌。

① 分析“可可树”，会发现我们分析“假面舞会”时同样的特点。

全球化中的巴赫：在理想主义和商业之间推广古典音乐

（奥地利）科妮莉亚·萨博—克洛迪克
（Cornelia Szabó—Knotik）
杨晓瑞　译

导　言

以下研究基于西方音乐传统的两个特点。第一个特点是优先考虑音乐的结构，它可以被描述为如下主张：所谓的艺术音乐呈现为一个体现音乐内在关系的网，这个网不仅把同一乐曲的不同版本（改编、转录），也把不同的乐曲（模仿、引用、变异、“关于音乐的音乐”）按年代按历史联系起来。第二个特点是关注音乐的社会功能，它可以被描述为市民（布尔乔亚）文化音乐生活中的一个现象：当作曲家获得审美自主性时（就是说，他们不再专门地为个别顾主工作，而主要为大众市场工作），公众的音乐利益中的两个基本范畴就迅速崛起，把日益专门化的音乐分裂成（教化型的）艺术和（放松型的）娱乐。我研究的起点是如下论断，在最近几十年，这一分裂（长期以来它被不同的价值评判标准所强化）似乎已经变成二者显著地互相渗透了。特别是在现今，各种混合形式（再混合、交叉等）标志着一个中间地带，这一地带不仅表现音乐类型间的互动，也表现音乐文化间、不同社会（城市的）阶层间、不同种族传统间的互动。种族传统间的互动，是由全球化与对民族身份或地区身份的追求之间的张力形

成的，身份追求是我们世界意识的特点。作为这些互动的结果，意象混合，价值观念改变，从前风马牛不相及的表现和传播形式变得近似。

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的作品和形象，特别适合作为研究个案。艺术和凡俗、教育和娱乐、理想主义和商业、（西方的）艺术和民族（民俗）形式这些在传统上被当做（音乐）文化中不同领域，或不同的音乐文化，在当代，这些关系相互影响，可以在巴赫作品的流传中给予清晰的描述。鉴于与“此人和他的音乐”都相关的形象，他的音乐为多层次所接受，巴赫对当代艺术的广泛影响显而易见，而且他也处于西方音乐生活和音乐学研究的中心。在定义（准确地说构建）作曲大师传统的过程中，巴赫是第一人，组成德语民族古典音乐成就之世系。巴赫还被视作（新教的）德国文化和西方艺术音乐的杰出代表。长期以来，他的作品一直是“保留曲目（the repertory）”和“早期音乐”之间的边界标志。“保留曲目”是一般音乐训练的一部分，是根据传统进行阐释的音乐。“早期音乐”是指被音乐学者从过去世代发掘出来、根据历史知识（表演实践）进行阐释的音乐。艺术音乐和流行音乐作曲家都受到巴赫的影响（从维拉-罗伯斯到糖果盒，例子很多），巴赫的音乐还启迪了一些现代画家如奥古斯特·麦克、瓦斯利·康丁斯基，以及电影艺术家，如奥斯卡·费钦格。

这里所选的两个范本（马友友的《来自巴赫的灵感》［*Inspired by Bach*］和合辑《岚巴瑞：巴赫去非洲》［*Lambarena：Bach to Africa*］）有一些共同的特点：二者都代表了在20世纪90年代早期对巴赫的接受。二者都涉及了后浪漫主义时期（20世纪早期）受到巴赫影响的一个著名人物艾伯特·史怀哲，他也是基督徒的慈悲和人道主义者的奉献精神的典范；二者都由一家公司的商业路线经营（索尼古典［Sony Classical］）；二者都代表了近来“塑造（shape）”古典音乐的方式的特点，《来自巴赫的灵感》使用了新媒体，《岚巴瑞：巴赫去非洲》是全球化产品（世界音乐）的一个典型。鉴于我的音乐学履历（我是一个音乐史家，而非民族音乐学家），下面的分析将聚集在马友友的录像系列，批评性地考察其审美意义。《岚巴瑞：巴赫去非洲》则提供了另外的视角透视类型和范畴的混合，透视全球化制作和公共关系的各个方面。

教育理想主义和经济利益是（音乐）文化的两个引导力。本研究的目的是探索和阐释音乐节目与这两个引导力之间的关系。

乐教时代的教诲

经历七年时间（1991—1997）著名大提琴家马友友完成了一个宏大的项目，不仅制作了一套巴赫器乐中的标志性作品《无伴奏大提琴六组曲》（*Six Suites for Violoncello Solo*）的专辑，而且以这些演奏作为音乐基础，与六位不同的艺术家合作，出版了由六个短片组成的系列片，标题为《来自巴赫的灵感》。有人会认为这是一个聪明的法子，通过满足当代人的影像化需要，使古典音乐能接触到更广范围的听众，从而普及高深的古典音乐。不必讳言，制作人的头脑里可能曾有过经济（和教育）动机，但这件产品本身是精心制作而成的，不能以简率斥之。每部短片之前，都有一个纪录片，讲述它的制作（甚至还谈及其发行模式），然后才是艺术家们合作的结晶（也就是各支组曲的视觉化）。影片通过展示艺术家之间的讨论片断（在这里，思想用语言表达出来，也提供了额外信息），通过提供让观众反复聆听乐谱中段落的机会（这不仅是更深地理解乐曲的好方法，更是让观众逐渐喜爱上乐曲的一般前提），让观众一听众参与进来。

把艺术和某种理念意义的表达（就如马友友项目的标题所暗示的）结合起来，这个观念紧密地呼应了19世纪关于音乐的思想，这些思想是由德国哲学家在1800年前后发展出来的。施勒格尔、蒂克和谢林认为音乐是艺术中最高的艺术，因为它能表达不可言说的意境。这种思想也反映在贝多芬要做声音的诗人的宣言里，反映在舒伯特艺术歌曲的美学里。在这个意义上，这部包含六个短片的系列片和它们的纪录片，充满着音乐的历史，也可谓充满着关于音乐的传统思想。这些思想可以划分为三个不同的主题范围。

（1）约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的生活和工作

（2）音乐会——礼赞艺术音乐的一种方式——的社会学（这也包括这位表演艺术家马友友的当代处境）

（3）从总体上看西方艺术音乐的社会角色和价值

在为这项目所作的公共关系的声明中，马友友提出了一个相当惊人的看点：即神学家、医生、管风琴演奏家艾伯特·史怀哲。1908年，史怀哲出版了一本关于巴赫的名著，在书中他鼓励音乐爱好者思考巴赫艺术的本

质和精神。事实上马友友最初得到作此项目的灵感，是源于准备一个主题为“史怀哲的生活在20世纪90年代有何意义”的大会，以及在会上的讨论和论文交流。大会是由马克·伍尔夫组织的，他是波士顿的联邦法官和艾伯特·史怀哲基金会的会长。马友友说他的想法将建立在巴赫和史怀哲两人所代表的人文主义和人道主义品质上。巴赫是西方音乐大师。史怀哲紧紧依靠巴赫，以巴赫为人性化力量的代表，他举办音乐会教化民众，同时也为岚巴瑞募捐。岚巴瑞是史怀哲于1914年建立的著名医院。

史怀哲的人道主义奉献精神还激发了大约发行于同一时间的另一件产品《岚巴瑞：巴赫去非洲》。这张唱片把所引用的巴赫作品和来自非洲（尤其是加蓬）的音乐结合在一起。它的出发点是岚巴瑞的80周年纪念日，其基本理念被描述为“巴赫拜访史怀哲医生，他们共同发现了加蓬的音乐”。

尽管它们产生于同一个时代，有着相同的守护神，但就音乐文化而言，这两个项目有不同的特点。岚巴瑞专辑属于在世界音乐领域里巴赫的普及改编史，而马友友的视觉着眼的领域则在西方音乐生活，指向作为保留曲目的文化遗产的重要性。不过还是可以找出二者之间另一些相似之处：史怀哲和马友友都认为，通过它们诠释的素材（Darstellungsmaterial），各门艺术是互相联系的，基本上刻画同样的思想和情感。史怀哲和马友友均坚持在启蒙理想意义上的音乐的价值，视音乐为改善伦理的工具，民众（或是民族）之间交流的媒介，社会进步的使者。

岚巴瑞专辑也有一个理想主义的目的：辅助由玛莉拉·贝特阿斯和她的基金会“空间非洲”（l'Espace Afrique）发起的一个加蓬援助计划。专辑中的加蓬人的合奏曲和传统独奏曲由皮埃尔·阿肯登各挑选。阿肯登各出生于加蓬，但在法国受教育，是一位政治歌手兼作曲家，当时他正以文化官员的身份在家乡工作。对这部结合他所谓的“这两种形式的圣乐”，最初他持怀疑态度，他对寻找某些类型音乐的国家艺术家促进会——文化部的一个分部——的参与也持怀疑态度。专辑所引用的巴赫作品，是由法国制作人、音乐家休斯·德·库森挑选的，在20世纪70年代，他以民谣摇滚乐团的制作人而出名，但后来他转而为现代舞、电影和广告作曲，“参与了一系列迷人的跨文化碰撞”。这张专辑的指挥托马斯·古比奇也有点相似，此人从事古典音乐和世界音乐的融合工作，支持音乐活动所涉的社会项目。古比奇是一位出生于阿根廷，定居在法国的音乐家。于是，这

张唱片的主要参与者代表了音乐制作的全球网络，同时也代表了以风格、类型融合为基础的全球化的音乐。

鉴于音乐商业已经全球化，而商业被当做社会工作的中介，以西方人所理解的音乐艺术的核心观念为基础，来推广古典音乐，这一想法就值得进一步审视。把精英艺术和商业结合在一起而致力于普及，似乎是一个矛盾；在启蒙结束之后，推广启蒙观念甚至可能被称为不合时宜，音乐商业中的人道主义关怀甚至可能被认为是一种伎俩。就马友友的角色来说，他尝试把巴赫音乐的重要性拓展到西方文明的边界以外，也就是拓展到全球文化中。比如《为希望而抗争》，这部短片以巴赫六首组曲中的第五首为基础，马友友与一位著名的日本歌舞伎（Kabuki）演员坂东玉三郎合作。短片中马友友在第一段自己的谈话里声称歌舞伎是以某种古老的、高度风格化的东西打动了他，歌舞伎以手势表达思想、性格和情感的方式，与巴赫对旋律线的处理近似，因此巴赫的音乐不“仅仅是已死的白种男人的音乐”，而是我们所称的跨文化价值和思想的汇编。当马友友希望巴赫被当作世界音乐的一部分时，他把一个典型的西方方法带入该项目，以阐释巴赫音乐的内容和价值。他通过个人关联和描述来谈论音乐的情感特质，比如他说这套组曲的音乐是从绝望的深渊中浮现出来的，这是一部宣泄性的作品，坚强有力，毫无保留，最后他谈及完全主观的自传性的经验——那就是“为什么我如此钟爱它，为什么我的父亲如此钟爱它”。同时马友友通过分析它的形式和技巧结构，尝试阐释这首音乐是关于什么的，以此暗示浪漫主义理念中的绝对音乐，即音乐通过自身的结构来表情达意，而不是根据非音乐的内容或功能。就坂东玉三郎的角色来说，他清楚地展现了他来源于一个不同的艺术传统，他很难为这部音乐设计一套舞蹈动作，因为他觉得这部音乐的旋律和节奏不断改变，他不可能随之起舞。解决这一问题的方法是随着单个的音符跳动，把这些音符当做一条线上的珍珠（事实上坂东把旋律线比作念珠）。但即使有了这个比方，马友友的阐释依然让这位舞蹈家的任务很难完成，因为马友友不是规则地、机械地，而是（按照西方的表演实践做法）即兴地展现节奏，他用长弓拉出节奏流，像脉搏跳动一样（马友友说“像命运那样不可逃避”）。为了解决这一不协调，坂东决定让他的身体分工，用下半身跟随节奏，用上半身表达情感。

就《岚巴瑞：巴赫去非洲》来讲，直接的跨文化交流是不必要的。它不是把一些非西方的艺术形式与一支西方音乐相结合（像马友友和坂东的

合作）的问题，其中的非洲合奏也没有按照巴赫的乐曲来改变表演。《岚巴瑞：巴赫去非洲》制作的基础是把传统的非洲音乐（传统的非洲音乐是仪式和庆典的一部分，而不是西方意义上的艺术）的范本与引用的巴赫音乐（在这里，巴赫音乐被剥去了其原有的种种功能，只在纯艺术的意义上发挥作用）结合起来，这工作不是由传统音乐家和古典音乐家的表演合作来完成的，而是由在西方接受过教育的加蓬人阿肯登各与德·库森和古比奇共同完成的，他们以自己的理念为基础把这两个音乐世界混合在一起。《岚巴瑞：巴赫去非洲》中的乐曲主要由非洲音乐组成，听上去有节奏（以不同的音色）、有歌唱（独唱、合唱相交替）、偶尔混合有灌木丛中的种种杂音（狗吠、鸟鸣）、以及我们可称为巴赫一瞥的音乐片段，这些片断通常以淡入和淡出的方式掺入。因此，所选巴赫乐曲的象征性极度重要；它们是以一般的见解为基础的（巴赫，赋格曲大师；巴罗克节奏的平和流动）。

非洲音乐与巴赫音乐的亲切主题和气质相结合，常显得粗野、笨拙。比如，在第五首曲子中，把选自第四首大提琴组曲的一支欢快的吉格舞曲，与芳族人的旋律相结合，整首曲子被形容成“巴赫的玫瑰十字会员式象征主义到旋律的象征主义”的混合体。相似的是出自《约翰受难曲》的士兵合唱，与 Sankanda（《岚巴瑞：巴赫去非洲》中的第二首）相结合，在这首乐曲里，木琴的节奏把非洲合唱和对应的巴赫应答圣歌的轮唱联系起来，但由于与巴赫这首乐曲不恰当的联想，所谓的类比功能（这支非洲舞曲据说是为了庆祝欢乐的事件，巴赫的音乐庆祝的是复活节）失效了。一些巴赫引曲似乎仅在结构或音质的基础上与非洲音乐有联系，比如打击乐和灌木丛中的声音导入《约翰受难曲》开头部分的合唱（Herr unser Herrscher，《岚巴瑞：巴赫去非洲》中的第四首），锣声与巴罗克号和定音鼓的凯旋乐声凑在一起。另一个例子是《约翰受难曲》中最终赞歌之前的那首合唱（Ruht wohl，ihr heiligen Gebeine），与 Bombe（第六首）结合在一起：鼓掌声和节奏乐之后，巴赫合唱以同样的节奏加入进来；与“巴赫乐曲奇迹般结合成一整体”的这一节奏，据说标志着一个典礼的开始，典礼中某个人一边独舞一边同时向生者和死者致词。对于专辑中这一占支配地位的理念，唯一的例外是第三首“Mayingo”它的第一部分被解释成源于传统女性社会的一支舞曲；紧接着这支舞曲的是一支相同旋律的赋格曲，由托马斯·古比奇创作，由古典音乐歌手表演。当这支非洲音乐被以

巴赫的方式编排之后，传统音乐和巴赫的关系被改变了，不再是二者互不修饰，以营造出音乐的某种混合形式；代之以这两个世界以传统的方式（殖民的、欧洲中心的）相遇。

在马友友用巴赫的方式来改编歌舞伎的项目中，思考和抉择的另一个要点是表达情感。《为希望而抗争》的纪录片部分告诉我们，按照传统（onnaga-ta 歌舞伎）坂东玉三郎表演时穿着女裙画着妆，扮演种种典型，这些典型的作用正如女性角色模型。坂东的任务是寻找一种适合大提琴声的典型——当马友友出现在舞台上演奏其表演部分时——并把情侣关系转变成某种更一般的东西："在一个更大的意义上，它是人类之爱，或者是当一只鸟儿坐在你旁边时，当你看到花儿盛开时，你所怀有的情感。"在这里音乐的人道主义价值这种西方理念，似乎很契合传统的歌舞伎理念。坂东最终制订的舞蹈保留了与歌舞伎传统相关的基本要义，因为这里有较长的舞曲（henge-mono），表演时舞蹈者在每一个舞台上扮演一个不同的角色，而舞台或五个，或七个，或九个。第一套动作和最后一套动作在同一个舞台上演出。整部舞蹈作品是在一个宽阔的拱门里塑造的，这使得舞蹈得以在黑暗中开始和结束（就像最初的歌舞伎在早晨开始，并持续到晚上）。巴赫的组曲由六个乐章（一支序曲和五支舞曲）组成，这两位艺术家似乎认为每一乐章分别表现一种独特的情感，这些情感被表述在标题中，并成为坂东造型和表演的基础：序曲/仪式，阿勒曼德舞曲/悲悼，库朗特舞曲/否定，萨拉班德舞曲/祈祷，加伏特舞曲 I，II/梦，吉格舞曲/和解。

马友友在舞台上的位置（在一张红地毯上）与 shami-zen 的演奏者的位置一致，shami-zen 是一种琉特琴，是歌舞伎中最重要的乐器；在纪录片部分坂东说："当友友演奏时，……在他的心里，有什么发生了——一个精灵降临了——你进入一个超越大提琴声的世界。这精灵，这舞蹈者被拉进它里面，或者说被它拉着向前。"为了说明音乐和舞蹈，音乐家和舞蹈家的关系，我们引用第五乐章，它的音乐由两个加伏特舞曲组成，每个加伏特舞曲由两个重复的部分组成（AABB）；这些音乐被组合进一个更大的三段式里，因为第一支舞曲在第二支舞曲后重复（ABA）。该乐章所用的标题，"梦"，可以被解释成连接东方和西方的一个幻象。舞蹈者穿着黑色和金色的服装出现，一边跳舞，一边用挂在他脖子上的一个小鼓击节。面纱透光，使形体模糊。在第二支加伏特舞曲中，马友友似乎已经入眠或

者说进入了一种恍惚状态：这是整部影片中唯一的一次音乐只以背景的方式被聆听（舞台上的马友友没有演奏）。舞蹈者绕着他跳动，最后把他的乐器拿走了，似乎梦想自己来演奏它。当第一支加伏特舞曲重复时，大提琴被交还给它的主人：舞蹈者一边击打日本鼓，一边重新扮演原来的角色，而马友友再次演奏大提琴。

透视：濒危的传统？

（以西方音乐史家的眼光）分析《岚巴瑞：巴赫去非洲》专辑中音乐融合的技巧面临着一个根本的障碍：由于评价和比较的标准很难获得，将一支乐曲在其所代表的传统中语境化这一习惯做法不再适用，除非是能把握惊人的文化多样性的极少数专家。加蓬人口相对较小，只有一百万，但有42个文化不同的民族。因此，除了意象或情感的主观联想，把意义归因于音乐是不可能的——至少，假如想避免这种印象：又是一部民俗被异国情调化的作品。因此《岚巴瑞：巴赫去非洲》的听众——这件产品的标准消费者——似乎会是一个不同的群体，与马友友的短片所预计的受众不同。马友友项目的寓意依然能放在这一传统内来形容：以古典音乐的遗产来开展教育工作。《岚巴瑞：巴赫去非洲》专辑则是另外一回事，尽管它涉及了相同的象征人物巴赫和史怀哲，但与二者的关系薄弱，巴赫的存在只是偶然几瞥，而且是以习见为基础的，史怀哲几乎没有被提及（第12首有一支某医疗社团的男式舞曲；第14首有一个管风琴部分，“就像是史怀哲可能演奏过的”）。

马友友的短片也沾染了异国情调，但不知何故它有一种不同的品质。例如，《为了希望而抗争》的视觉类型化是一个明白的暗示，除了使古典音乐成为世界文化的一部分这个任务，这一跨文化产品可以被解释成是迎合一个西方城市时尚的东西，这个城市时尚是：看一看日本。发觉日本人的生活方式新潮这一态度是与下列心态相一致的：认为日本人是资本主义的理想，年轻、美丽、成功，而且爱好健康食物（寿司），爱好经特别设计的装饰品，这种装饰品代表了酷与传统的时髦混合。简言之，对当代西方城市人而言，这是一种典型的异国情调。从其纪录片的第一个镜头开始，伴随着讨论，图像援用了日本元素：一条装饰性的树枝，对东京十字

路口人行标志突然的一个俯瞰，书写日本文字的毛笔的特写。尼夫·费许曼导演（他把自己形容为“一个为日本美学而着迷的西方人”）说他想用源于西方的电影风格（以表演者对自发性的追求来表现）以摄影机复制坂东的舞蹈经验，但要将内容和形式都置于日本美学的形象之下。因此与费许曼共事的几乎是清一色的日本人，他的每一个决定都是热烈讨论的结果，即使在纪录片部分。他用了一种相当风格化的、不自然的色彩调配，并夸张了摄影机移动和构图的形式。

纪录片部分占了所有六部影片的绝大部分，它们吸引观众/听众，让他们听那些促成这部短片的谈话。用这种方法提供额外的信息，使人觉得自己像内行——这是一种习见的商业操作，正如导演的剪辑，额外附送的乐曲等等，是购买这部重新打包的产品的诱饵。然而纪录片材料也有实质意义，重复聆听一首乐曲的各个部分使人对这支乐曲了解得更深，使人聆听到更多的细节，从而不仅探索它的技巧，更探索它的情感内容。在前电子时代，频繁出席音乐会和私人音乐集会，通过重复而获得熟悉感，这是布尔乔亚社交的一部分。今天所谓的片段式聆听是音乐接受的常态，全神贯注长篇式聆听是例外。要达到上述的那个传统目的，可以通过反复地演奏各个短小的部分，以展现一支乐曲的构成，或把乐谱分割成片段在不同的时间演奏，就像在米洛斯·福尔曼的《莫扎特传》中出现的情形。

马友友在第五部短片中作为一名演员（而不仅是演奏者）的参与，指出了另一个问题：音乐家的角色和他的艺术自我观念。从早期的浪漫主义天才崇拜起，音乐生活的文化实践使演奏家和听众之间的权力关系，以及相关社会责任或者道德责任问题突显出来，它是许多讨论和思考的对象（参看弗兰兹·李斯特［Franz Liszt］从19世纪30年代以来的有关著述）。与此同时，作为社会的或道德的他者，艺术家的角色在通俗文学中被广泛地描绘，被当做素材以满足布尔乔亚对激情的渴望。在20世纪也有几个个案，表演艺术家离开标准化的事业轨道，追求不同的表达方式，比如钢琴家格伦·古尔德或者弗里德里希·古尔达，他们俩走出这一步都不是因为商业原因，而是因为他们对演奏家形象和音乐业务机制的个人态度。马友友也可以被看做一位寻求非常规表达方式的艺术家，但他代表了另一种类型，一位超越了正统古典曲目和西方传统藩篱的艺术家——想想马友友与乡村小提琴手马克·欧康诺合作的《阿巴拉契亚华尔兹》（*Appalachia Waltz*，1996），他与探戈有关的作品［他为萨丽·波特的《探戈课》

(*Tango Lesson*)录制了《自由探戈》(*Piazollas Libertango*),和皮亚佐拉录制了《探戈之魂》(*The Soul of Tango*)],他与爱德华·萨义德合作的有关歌德(Goethe)《西东诗集》(*West-Ostlicher Divan*)的作品,和他的“丝绸之路项目”(Silk Road Project 2001)。该项目包括一系列在北美、欧洲和亚洲的音乐会、节目和教育推广。这个项目是他与中国作曲家谭盾共同发起的,谭盾早些时候曾在《卧虎藏龙》的电影配乐中混合使用中国与欧洲的乐器。

这些活动不是在传统的表演道路之外完成的,而是它的一部分(www.sonyclassical.com/artists/ma,2000 年 3 月),和它的商业目标一致,也就是说和索尼古典的一般营销战略一致。对于马友友个人的古典音乐经历也许是个例外,然而他的作为在今天的音乐家中很典型,并把他和《岚巴瑞:巴赫去非洲》音乐团队的领导者联系到一起。休斯·德·库森和托马斯·古比奇从事世界音乐,是因为把它作为生意,或者稍好听地说,作为商业和理想主义目标的混合体。同样的说法也适合以艾伯特·史怀哲的名义发起的活动,在可以被称作“史怀哲商务”的各种人道主义活动中,史怀哲似乎是一个象征性的人物,这些人道主义活动以几个社团为代表[岚巴瑞史怀哲医生国际慈善协会(Association Internationale de l'oeuvre du docteur Albert Schweitzer de Lambaréné,AISL),美国艾伯特·史怀哲基金,艾伯特·史怀哲人文学院]。雷亚·史怀哲·米勒,史怀哲的独生女,是许多这类活动的代理人。也是由于她的倡议,1975 在纽约艾伯特·史怀哲奖金创立一百周年的庆典上,以“音乐是他的激情”的名义,建立了“史怀哲音乐奖”。历年来获奖者名单上包括艾萨克·斯特恩,范·克莱本,姆斯季斯拉夫·罗斯特洛波维奇,三大高音(卡雷拉斯、多明戈、帕瓦罗蒂),和安娜·莫福——再一次,理想主义和商业混合在一起。此后的史怀哲活动也涉及《岚巴瑞:巴赫去非洲》专辑。2000 年在田纳西州纳什维尔举行了以“通过尊重生命实现世界和平”为题的研讨会,在该研讨会的其他节目中,包括了雪城大学出版社 1975 年出版的詹姆斯·布莱巴让所著《史怀哲传》的扩展版,有关岚巴瑞的画,和由田纳西演员表演的以《岚巴瑞:巴赫去非洲》为基础的一个舞蹈节目。

《岚巴瑞:巴赫去非洲》专辑仍在销售,但是皮埃尔·阿肯登各,这位在制作中发挥了重要作用的唯一一位加蓬音乐家,尖刻地批评说尽管有理想主义的宣言——把史怀哲当作推广岚巴瑞精神的模范——但旧的殖民

主义商业习惯盛行。阿肯登各不仅觉得自己“被排斥，被剥夺了工作的成就感”（当这张专辑发行时他没有被通知，也没被邀请在国际媒体或电台上谈论这部作品），而且他还说，即使在最初一年半的时间里大约7万张专辑被售出，制作者也没有履行合同用利润在加蓬帮助建立一所音乐学校。形成对照的是德·库森公开谈论这张专辑为自己所带来的商业上的成功：“我喜爱这件已完成的作品。它使我对未来有了很多想法。值得一提的是，我已有相当长的一个时期，有15年，没有制作出一张高销量的唱片了，这时它出现了，它给我进入大公司的机会。在我销售了150，000张拷贝后，他们忽然开始重新喜欢我，喜欢我的新计划！”唱片业中有一种典型的权力关系，大公司总是在市场的边缘（较小的不独立的品牌和不怎么知名的艺术家）寻找它们可以进一步开发的音乐。就像德·库森说的，“开始的时候，WEA，Virgin，和索尼都拒绝发行它！卖不出去，他们说！然后Melodie发行了它，它热销，太热销了，以至于规模太小的Melodie把它转卖给索尼，这时候他们喜欢它了！……”

索尼公司在90年代攫取美国文化（例如购买哥伦比亚唱片公司的整个图书馆），在面对困难时为了维持其在古典音乐中的世界领袖地位采取了各种措施，索尼的这些作为早已是旧谈。由此产生的结果是现在古典音乐制作人不得不把项目是否“对母公司的电影、广告和硬件利益有用”牢记在心。这种媒体交织正是我们在产品《来自巴赫的灵感》中所能找到的，这件产品包括影像剧集和一张标准唱片的专辑，专辑中还搭配有一些互动的乐曲（专辑-R），这些都被广泛地展现在索尼公司的网站上。这一打包起着改编的作用，为大众改编这些高度艺术化的乐曲，与像李斯特那样多才多艺的演奏家所作的某些乐曲相似，它们不是为希望了解音乐（从而根据钢琴乐谱演奏交响乐）的业余爱好者所写，而是为表演艺术家的自我展现而创作（在构思上有相当的艺术性）。

从形式和传播的视角来看——亦即从形式和商业来说——整个系列片是一个娱信（infotainment）的典型，吉姆·柯林斯用“高俗”（high-pop）这个术语来定义当代文化发展的这个特点。该专辑在这一特点上很典型：不仅古典音乐的生意（成功地）采用了流行文化的推广和发行策略，而且流行文化也逐渐以追求品味为自己的分内事。针对大众听众，精英品味的流行化坚持“疏离”真正的审美表现，但同时承诺把审美的经验传达给大众听众，因此声称能够把平易近人与表现的珍贵调和起来。从这一视角

看，马友友的评注所显现的功能不只是把老式的教育变形成新媒体，还是一个改变讯息的变形。像古典音乐的人性化性质等概念，不一定是政治理念的一部分（比如在浪漫主义的理念里），但精英文化和流行文化的有关区别被通俗化了，这意味着一定程度上的消费者教育，一种与价格不同的价值意义，一种人人可得到的精致。

《岚巴瑞：巴赫去非洲》专辑的成功渐渐消融到一批不同的音乐产品中，例如在网站上能找到的“Kyu Rai. 好音乐的能量”（在网站上它被贴上“民族流行乐”标签），或“奇妙的音乐范本，放松，沉思，世界音乐”。《岚巴瑞：巴赫去非洲》代表了西方在接受外国（音乐）文化时成问题的一面。外国音乐被称为“世界音乐”，它受到了双重威胁：商业窃用和我们所称的艺术窃用。很大程度上迎合不能明说的、伪主观的情感，“世界音乐”似乎支持音乐是个人表达（自我展现）这一理念，但它同样也代表（后）现代个人的欲望和对强烈情感与精神体验的向往（参看《以神秘学为基础的繁荣产业》）。值得追问的是，这在多大程度上抵消了阿多诺所说的“通向成熟判断力的教育”这一理想。发展援助一直面临的问题在阿肯登各的话中清楚地表现出来：“对不同传统社会，援助的作用受到质疑。”看来通常占主导地位的一方总是得利。西方文明的批评观察家不得不认识到，在这样的个案里，不但巴赫没有被全球化，非洲传统音乐家也没有；相反，全球化的音乐商业收获了另一个有些不同并因此而流行的产品。同一世界观念，以及相关的商业策略，肯定需要批判的审视。

附录

1. 马友友，《来自巴赫的灵感》

音乐花园（组曲 1），与花园设计师茱莉·摩尔·梅瑟薇合作。影片导演凯文·麦克马洪

Carceri 的声音（组曲 2），与乔望尼·巴斯提塔·皮朗内西的版画合作。影片导演弗朗索瓦·吉拉德

掉下楼梯（组曲 3），与芭蕾舞编舞家马克·莫里斯和马克·莫里斯舞蹈团合作。影片导演芭芭拉·魏莉丝·史威特

萨拉邦德舞曲（组曲 4），与罗妮·辛格，唐·麦凯勒乔治·Sperdakos，和 Arsinee Khanjian 合作。影片导演艾腾·伊格言

为了希望而抗争（组曲 5），与歌舞伎演员阪东玉三郎合作。影片导演

尼夫·费许曼

六种姿势（组曲 6），与冰上舞蹈家简恩·托薇尔和克里斯多福·狄恩。影片导演派崔西亚· 萝兹玛

在专辑 S2K 上也能找到。

2.《岚巴瑞：巴赫去非洲》

（1）康塔塔 147，Jesus bleibet meine Freude—0. 13

（2）约翰受难曲，Lasset uns den nicht zerteilen 和 Sankanda（a-non）—5. 07

链接：类似第 1 音轨（很短）的童声

（3）Mayingo and Fugue on Mayingo（古比奇作）—2. 11

（4）约翰受难曲“Herr，unser Herrscher”—4. 39

（5）出自无伴奏大提琴第四组曲中的吉格舞曲，和 Mabo Maboe—3. 36

（6）约翰受难曲“Ruht wohl，ruht wohl”和 Bombe—3. 47

（7）出自 E 大调小提琴独奏变奏曲 3 的前奏曲，和 Pepa Nzac Gnon Ma—4. 23

（8）出自平均律钢琴曲卷 2 的升 F 小调前奏曲 14，和 Mamoudo Na Sakka—4. 28

链接：类似第 9 音轨的，用对位法安排的弦乐和管风琴声

（9）出自 B 小调弥撒曲的羔羊经，和声律（Vocal rhythms）—5. 06

（10）Ikokou—2. 11

（11）D 大调三声部创意曲，和 Inongo—5. 40

（12）康塔塔 147“Jesus bleibet meine Freude”和 Okoukoue—1. 54

链接：类似 13 音轨的动物的声音

（13）康塔塔 208“Ihr lieblichste Blicke”—3. 02

（14）康塔塔 147“Jesus bleibet meine Freude”和 Mousse Biabatour—2. 14

告诉穆索尔斯基：作为开放作品的 ELP 乐队的《图画展览会》

（美）凯文·霍尔姆—哈得孙
(Kevin Holm-Hudson)
杨晓瑞　译

20 世纪 60 年代末，在英国出现了一种摇滚，风格上它推崇并借用西方艺术音乐，特别是 19 世纪的浪漫主义音乐。这种所谓的“前卫摇滚”（progressive rock）——也叫“艺术摇滚”或“古典摇滚”——源于对甲壳虫乐队《帕伯军士的孤心俱乐部乐队》（Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band，1967）的“严肃”接受。最成功的前卫摇滚乐队包括 Yes、杰斯罗·塔尔、平克·弗洛伊德、创世纪和 ELP 乐队。前卫摇滚尽管遭到了评论界的不少批评，但在 20 世纪 70 年代前半期，他们依然获得了极大的商业成功。

音乐理论家约翰·科瓦奇在他的论文《前卫摇滚，“靠近边缘”，及风格的边界》中指出，“出现在所有前卫摇滚中的借用，经常是从在学者和其他专家看来差异很大的风格中自由地汲取”。此文引证了许多风格相异的元素，比如“巴洛克时期的对位法，浪漫主义时期的演奏技巧，现代主义的切分节奏和片断并置”这些元素“自在地共存，没有任何历史的不协调感。”前卫摇滚的这种表面拼接效果，使摇滚乐批评家莱斯特·邦斯断言“每个人都知道古典－摇滚（或者古典－爵士）的融合从未真正成功过”。然而，尽管摇滚乐批评家谴责前卫摇滚故作高深，一些精于艺术音乐的人以缺乏修养为由也瞧不起前卫摇滚的抱负，但前卫摇滚的风格借用却在很大程度上展现了第二次世界大战之后被作为“古典音乐”推销给中

产阶级消费者的一面。正如科瓦奇夫人评价的："前卫摇滚倾向于借用的'古典音乐'是人们所熟知的，它体现了具有艺术音乐传统新形象的推广文化意义，这种新形象与音乐学家和理论家所理解的完全不同"。

前卫摇滚和古典音乐

前卫摇滚对"古典音乐"的风格借用——偶然也将某些艺术音乐作品直接再语境化——构成了许多很值得研究的有趣个案，而这些个案非常适合用翁贝托·艾柯的"开放的作品（open work）"这一概念来解释。艾柯的这一概念原本是为了构建一种审美理论，解释某些先锋音乐必须由听者完成的作品。然而在此理论上他推得更远，断定"一部艺术作品的每一次接受都是对它的一次'阐释（interpretation）'和一次'表演（performance）'，因为在每一次接受中，作品自身获得了一个新鲜的视角"。用这种方式来分析，可以看到每首前卫摇滚音乐不仅是对一部音乐作品进行一次风格上的异质"表演"，也是对西方音乐史进行一次平民主义者的"阐释"。

1969年到1973年，可以说是前卫摇滚的"身份形成（identity formation）"期。1973年以后，前卫摇滚的风格特点大部分已经成熟，商业上的可行性阻碍了它进一步的实质性创新可能，尤其是在美国。前卫摇滚的第一次商业成功在1972年，

1973年所发行的最成功的唱片中有两张前卫摇滚专辑。讽刺的是，定义"前卫"风格特点时，却是在1972年后摇滚停滞不前时。保罗·斯邓普将1969—1973这几年描述成"把前卫摇滚的意识形态转化成文化消费商品的牺牲"的转变期。1973年末，斯邓普写道："反文化的意识形态已经成为过去，取而代之的是模糊的布尔乔亚占有欲和浪漫主义修辞。虽然这不是一种艺术倒退，却代表着前卫摇滚在其最后的、决定性的和毁灭性的发展阶段里的主旨"。

探索这一时期前卫摇滚对"古典"音乐的借用时，首先考察一下罗伯特·哈坦"风格互文性"与"策略互文性"这对概念很有用处。"风格互文性"，指早期风格"被策略地利用，而不考虑其风格里的其他个别作

品”。这种说法是说不仅从艺术音乐，也从民歌及爵士乐借用的风格，是许多前卫摇滚的特点。例如，杂拌（bariolage）技巧，原是巴洛克弦乐的一个特色，却成了托尼·班克斯（创世纪乐队）和里克·韦克曼（Yes 乐队）的键盘即兴演奏风格的一个固定组成部分，然而没有一部具体的巴洛克作品被提及或引用。

另一方面，“策略互文性”是指有意借用一部或一些具体的早期作品。哈坦强调，在策略互文性个案中，“与早期作品的对比是不可避免的，人们可以沿着以下序列来审视这一关系的本质：从单纯的作为致敬的引用，发展到与早期作品持续的有可能是反讽的对话，或对早期作品的挑战”。

然而，这一关系的本质对阐释的开放性。ELP 乐队对穆捷斯特·穆索尔斯基《图画展览会》的改编是一个最好的范例。尽管 ELP 乐队的鼓手卡尔·帕默曾经以如下理由为乐队的改编作辩护：“如果我们在鼓励什么的话，我们希望孩子们听更有品质的音乐”。然而大多数批评家把他们的《图画展览会》视为马塞尔·杜桑在音乐上的对等物。杜桑在名画“蒙娜丽莎”的一张印刷品上画了一撇胡须。意图（intent）和接受（reception）之间的这种反差，可以与艾柯对阐释（interpretation）和使用（use）的区分作对比：“批评性地阐释一个文本，意味着为了发现与其本质相关的某种东西而去阅读它，阅读中伴随着我们对它的反应。使用一个文本意味着为了获得别的某种东西而从它开始取得另一种东西，甚至冒了语义误读的危险。”。ELP 乐队的《图画展览会》，更接近于对一个艺术音乐文本的“使用”，而不是对它的“阐释”。

对年轻的 ELP 乐队而言，《图画展览会》是一个早期的“展览品（showcase）”，在 1970 年怀特岛音乐节上，它构成了他们著名的处子秀的主要部分。鼓手卡尔·帕默告诉邦斯：“当我们第一次聚在一起时，在音乐上，我们追求不同于那个时代的东西，基思把这种东西与古典音乐相连。我们曾一起演奏的第一支乐曲是《图画展览会》……我们花了很多工夫，学习不同乐器在管弦乐队中用来做不同的事的演奏方法。我们试着从我们的乐队中营造出一种微型管弦乐队的音效”。

1972 年，ELP 乐队的专辑《图画展览会》发行，它与 Yes 乐队的《从地形海洋来的传说》（*Tales from Topographic Oceans* 1973）一道，成为最被评论界毁谤的前卫摇滚专辑。批评家布鲁斯·马拉慕特在《滚石唱片向导》（*The Rolling Stone Record Guide*）中给它的评分是“没有价

值”。

就《图画展览会》而言，没有讲得通的借口。很难接受创作它的那种精神（也就是说，如果把它看作严肃地创作出来的作品），如果你把它看作喜剧，至少它……不滑稽。

也许有人会认为这一评论写于 1979 年，是在朋克摇滚（punk rock）把前卫摇滚基本上扫荡成过时的废物后，但在《图画展览会》发行后不久，从莱斯特·邦斯最初的《滚石》评论中，也可以找到近似的反响：

如果可怜的老穆索尔斯基和拉威尔能听到 ELP 乐队对他们音乐的所作所为，他们有可能在天空中干呕起来；然而，严格地讲，作为一个穆索尔斯基和拉威尔迷以及迄今为止 ELP 的轻视者，我可以说当晚我一边大笑着用拳头击打着地板，一边听了它两次，我找到了我的乐子。

图画和漫步

针对 ELP 乐队的现场表演版《图画展览会》，人们还可以找到类似的嘲讽。比如，在以对流行文化的较保守报道而著名的伦敦《泰晤士报》上，卡尔·达拉斯撰文评论 1970 怀特岛音乐节上 ELP 乐队的处子秀《图画展览会》：

由于某种原因，（爱默生）似乎与比他更胖的俄罗斯人有一种特别的爱恨关系……在它的处子秀上，ELP 乐队把它的注意力转到穆索尔斯基的《图画展览会》上。一场表演中，有时候视觉兴奋和特殊效果比音乐对《图画展览会》的处理更吸引注意力，用了一架穆格合成器和两门加农炮来增添《图画展览会》的效果。

后来《泰晤士报》中的评论更肆无忌惮。当年稍后，迈克尔·韦尔评论《图画展览会》的一次音乐节礼堂演出：

> 结尾听众站起来欢呼，很难讲是因为爱默生的运动技巧还是因为音乐……然而他有可能成为从艾尔伯特音乐厅管风琴的低音管中射出的第一人。如果这可能，他就会这么干。作为一个令人眼花缭乱的夜晚，它是引人入胜的。谁会在乎音乐？当然不会是听众。

这年底，另一位《泰晤士报》批评家为ELP乐队贴上了“高度成功但审美上滑稽可笑”的标签。

在解释ELP乐队改编《图画展览会》的严肃意图与批评界的阐释（在喜剧和冒失狂妄之间摇摆）之间的反差时，艾柯对德里达解构主义的反应可以提供一些启示。艾柯提醒我们，皮尔斯的“无限衍义（unlimited semiosis)”，仍然必须被限制在一个社会建构的公共框架之内：

> 根据皮尔斯的思想，可以断言，任何社群的阐释者，在他们追问所阅读的文本是关于何种对象时，常常能对此达成一致（尽管不是绝对地，而且是以一种易犯错的方式）。

贝司手兼主唱格雷格·莱克为乐队的改编辩护时告诉邦斯：“我们试着用我们音乐的方式演奏像《图画展览会》一样的东西，比所能想象到的更爽快，更有活力，毕竟穆索尔斯基没有电子乐器”，但ELP乐队似乎明显地离开音色和织体的领域，超越了艾柯所说的“阐释的限度”。凡是作者明确署名为穆索尔斯基的那些歌曲——“漫步（Promenade)”“侏儒(The Gnome)”“鸡脚上的小屋（The Hut of Baba Yaga)”“基辅大门(The Great Gate of Kiev)”——紧紧遵从原来的乐谱。唯有“古堡（The Old Castle)”（将在下文讨论），偏离了为摇滚乐演奏而逐字逐句地“改编”这部（管弦乐）作品的模式。当然，（“改编”中）会产生一定的偏差，下文将依次讨论这些偏差。

在题为“用冥界的语言与死者对话（Cum mortuis in lingua mortua)”的间奏中，除了作为“基辅大门”结尾处的一个再现部，“漫步”在穆索尔斯基的原钢琴组曲中还出现了五次。除了“基辅大门”的再现部，ELP乐队版还保留了三个“漫步”片段（见于开篇的乐章，以及穆索尔斯基原作中出现在“古堡”之前和“里莫日的市场”之前的间奏）。尽管莱斯

特·邦斯把它比作“在维也纳最古老的教堂里猛砸最大的管风琴”，但基思·爱默生管风琴独奏的开篇“漫步”，还是较忠实于原作的演奏。与之相反，第二首“漫步”被变调成降B大调，主唱格雷格·莱克还为它配了歌词，而第三首的主体被一个相当精致的鼓和微型提琴音部（drum-kit part）所强化。邦斯熟悉拉威尔为《图画展览会》做的配器，把第三首“漫步”，描绘成“像地狱般庄严，重重地落在低音鼓上，可以在你的高中毕业典礼上演奏此曲”。正是这一乐章在拉威尔的配器中被省略了，但最早的米海勒·图什马洛夫的《图画展览会》配器赋予这支“漫步”一种古怪的尚武特性，这种特性如果不是在音色上，至少是在精神上与 ELP 乐队的演奏更相近。事实上，图什马洛夫用这支独特的“漫步”——以它不规则的乐句省略——作为这套组曲的开篇；与之相反，ELP 乐队以开篇的“漫步”作为再现部，这令人回想起图什马洛夫的阐释。

狂野的东西

帕默作为作曲人之一的“侏儒”，帕默给了明显的鼓曲终止式，这一终止式节奏一致地重复了这只曲子的旋律。休止被夸大了，因为此曲明显是爱默生、帕默之间演奏默契的展现（ELP 乐队在伦敦兰心剧院演奏《图画展览会》的视频唱片，把这点体现得特别清楚，似乎爱默生和帕默进行着良性的竞争）。原钢琴版中的 19—28 小节没有被 ELP 乐队重复（尽管它们被穆索尔斯基和拉威尔重复了）；另一方面 29—34 小节，在递增的快节奏中被重复了好几次，还不时地被电贝斯以一种呼唤/响应模式所打断[0：31－0：54]。38—39 小节也重复，使一个从[1：02——1：16]的爱默生的简短合成器独奏（合成器在 ELP 版中的第一次出现）成为可能。从高八度作慢半音阶降落，是穆索尔斯基原作第 66—71 小节的特点，在 ELP 乐队版中，它被作为合成器和声部分而复制，并添加了杂拌技巧。

对卡农曲式最远的偏离是基斯·爱默生华彩段的独奏。一个相当自由的合成器独奏，用了一个从 C5 到下次音的广阔滑音作为结束。这个独奏出现在“侏儒”[2：51——3：21]，这个时间点与穆索尔斯基乐谱 71 和 72 小节相对应。一个更广阔，更不和谐的华彩段，被用来引导乐队的“古堡”“布鲁斯变奏”，这个华彩段是由爱默生用控制条（ribbon controller）

演奏的。最后，“基辅大门”111—113小节的快速下降的音阶——在其原来的语境中，它们自身就像华彩段——替换为一个由哈蒙德管风琴的反馈震荡造成的华彩段［3：15——4：00］。

尽管展示在这些段落里的外向表演风格在摇滚乐中并非没有先例，想想在1967年蒙特里流行音乐节（Monterey Pop Festival）上，吉米·亨德里克斯名为“狂野的东西（Wild thing）”中著名的反馈震荡序曲（feed-back introduction）。但这类表演被广泛地阐释成自我放纵的表现。例如，邦斯这样描绘爱默生的“古堡”序曲：“飕飕！呼呼！啊啊！它是一个充满抽打、撞击、呕吐、打嗝的电子迷幻，小伙子让观众为之欢呼叫绝……”。

“古堡”最终脱离了明显按照《图画展览会》原作的模式。正如邦斯所说：“我看着唱片套子，我看见列着有穆索尔斯基原主题之一的‘古堡’（想来爱默生作了些详细说明）。他一定把这事向阿尔德伯伦解释清楚了，因为在这张唱片的任何地方，我都没有听到一点原‘古堡’的痕迹”。同样，艾伦·摩尔讨论“布鲁斯变奏”时，不但没有提到它是从穆索尔斯基原作发展而来的，反而宣称“ELP乐队只吸收了原作大约十一首乐曲中的前两首和后两首，并且还在其中添加了自己的东西”。的确，在改编“漫步”时，ELP乐队采用的方式是逐字逐句对穆索尔斯基的原作进行改编，然而爱默生版的“古堡”，却很难说也是这样，虽然穆索尔斯基的两个主题（主题A，mm. 8——15；主题B，mm. 29——37）的确都还存在。

标题为“布鲁斯变奏”也许是一种暗示，爱默生的方法大概类似于爵士音乐家，往往只是借用一首曲子的一部分或“开头”，作为即兴创作的跳板。第二个主题能够听得出来，在爱默生的合成器独奏中段［0：21—0：35］，它被非常快速地演奏了两次。第一个主题是布鲁斯行进中爱默生管风琴独奏的“开头”。有趣的是，穆索尔斯基的主题第一次出现，就成了爱默生独奏第一支合唱曲的开头，主题以∧1－∧5－∧1旋律线（见于穆索尔斯基原作mm. 51—54）修正过后的第二次出现，又成了爱默生第二支合唱曲的基础。

由于双面LP（密纹唱片）的形式局限，摩尔把“布鲁斯变奏”阐释成ELP乐队的曲子“胡桃摇滚者”（柴可夫斯基《胡桃夹子组曲》中“进行曲”的12小节布鲁斯版）的一个结束单面的相似物（“结束单面”，原文为“side-ending”。在ELP乐队《图画展览会》这张双面密纹唱片中，“布鲁

斯变奏”是第一面的最末一首，“胡桃摇滚者”是第二面的最末一首，二者在位置上对应。译者注）。这有助于这张专辑在“概念上的一致性”。然而，在这张唱片的语境中，“胡桃摇滚者”明显是一个加演节目（在演奏它之前，莱克甚至问听众“你们想不想再听一些音乐?”）。摩尔在做这张专辑时，显然是把它做成一场现场演奏会的格局。

“鸡脚上的小屋”是ELP乐队较成功的改编之一，因为原作拥有和重金属摇滚一致的音乐特点——比如降低主音，洛克里斯模式的属音（mm. 9-16）以及上升半音阶像“即兴反复段（riff）”的固定音型（mm. 17-32）。ELP乐队演奏这支曲子的第一部分（mm. 1-94）时比较忠实于原作，只是加入了一些“摇滚”特点。第一部分主要的“即兴反复段”被重复了四次。其他摇滚特点包括［0：40-0：49］切分节奏的贝斯和鼓的“插入”，在与“鸡脚上的小屋”重奏相对应［0：31-0：40］，这些插入被快速的管风琴滑音增强。穆索尔斯基“鸡脚上的小屋”的中间部分（95-122小节）仅是部分地被采用，大部分被ELP乐队演绎的“鸡脚上的诅咒（*The Curse of Baba Yaga*）”所代替。然而这支“原创”歌曲是以穆索尔斯基的材料为基础，比如“侏儒”（它类似地强调三全音）的38-39小节被用作这首歌标志性的即兴反复段。采访者问到他对古典音乐的借用时，爱默生说：

> 我喜欢这些曲子。我想演奏这些曲子，但我想用我们的听众能接受的方式演奏它们。并且激发对原作新的兴趣。你知道我从60年代就开始这样做，这是我的意图。但很明显，从那时起，听众已经变得很敏感、很聪明……因此我不打算侮辱公众的智力，说我演奏“普通人的号曲（Fanfare for the Common Man）”，我希望他们聆听原作。那大概是在1971年的情形，但从那以后，它变为人们对我期待的一部分……我的音乐已经被打上标签“古典摇滚”，我猜那不错……它是以一定的节奏演奏古典音乐。那听起来比较不错，就像把一位收垃圾的伙计称废物处理员而不是垃圾工一样。它听上去要礼貌得多……我称它为焦点在节奏（一种直接的、硬性的节奏，一种不同于作曲家初衷的节奏）上的古典音乐演奏。或者，粗鲁地说，垃圾工古典摇滚。

弗兰兹·李斯特遇见翁贝托艾柯

在这传统时代，改编常常为一部作品提供了超越原有听众范围的更广的曝光机会。例如，弗兰兹·李斯特把贝多芬交响乐和瓦格纳歌剧选段改编成钢琴演奏曲，他的钢琴改编版使那些作品流行到很少有机会接触交响乐音乐会的一些欧洲地区，并使那些作品（通过业余的钢琴演奏）在前留声机唱片时代进入无数家庭。而通过现场演奏和留声机唱片（后来是 CD）这一大众媒介，ELP 乐队演绎的《图画展览会》达到了同样目的。正如莱克对邦斯所说："如果听众能通过我们欣赏《图画展览会》，这和他们通过穆索尔斯基欣赏《图画展览会》一样棒。实际上，许多人永远不会以别的方式听到它。因此，你折衷一点点，你就为许多人打开了那扇门"（44）。

结　论

前卫摇滚在其鼎盛时期，在艺术和商业之间走着一条纠结的路线。它策略地加入 19 世纪和 20 世纪艺术音乐的特点，有时候引入一般性风格，有时候暗引（或者甚至明确地引用）某支具体的乐曲，却同时运用了流行音乐产业的表演、录制和发行技术。它是"摇滚"音乐，这体现在演奏风格、听众氛围、广播形式和媒体报道等方面；然而它又是在大规模交响乐形式和织体上茁壮而生的一种摇滚。狄奥多·阿多诺对"伪个性化"富有洞察力的批判，某种意义上，前卫摇滚是对这一批判最有抵抗力的一种流行音乐；然而，另一方面，它对"古典"的浅薄引用，也确证了阿多诺对文化产业类似的尖锐批评。

也许对前卫摇滚审美矛盾进行协调而不是折中的一个方法是与翁贝托艾柯通行在他所谓的"推理的道路"上。读者被"鼓励通过许多已经录制好了的叙事情景（互文性的框架）来激活阐释活动。要确定这些框架，读者不得不'行走'在这个文本之外，以搜集互文性的支撑（一个追寻相似的概念，主题，或动机的过程）"。艾柯指出："一个文本可以在嵌入的多种主题的基础上发生作用"，这些主题不一定是明显的，"读者不得不去猜

测真正的主题隐藏在何处”。

本文通过对前卫摇滚偏爱的一些“艺术音乐”技巧的细读，发现它们使用方式如同艾柯描述的用法。例如，根据艾柯的观点，一个文本频繁地“通过明显地重复一系列属于同一语义领域的义素而确立它的主题……在这种情形下，这些义素萦绕并重复出现在整个文本中。”里克·韦克曼所使用的巴洛克杂拌无疑采用了此种有效方式。“在另外的时候，”艾柯指出，“这些义素不能从统计学上获取，因为它们不是被大量地散布，而是被策略地定位”。从被策略地定位的范本中，我们可以看到，金·克里姆森的“恐龙”运用斯特拉文斯基式（Stravinskian）旋律，或者爱默生在ELP的“布鲁斯变奏”中难以辨别地引用性地使用的“古堡”（如此飘逸，以至于莱斯特邦斯和艾伦·摩尔也没有察觉到）。其他主题作为同位主题（isotopies）发生作用，格雷马斯把同位主题描述为，“使故事的阅读意义能够一致的一套重复语义范畴”。在前卫摇滚中，同位主题通常是形式化的，同位主题移进摇滚领域。其中的范例，包括“鸡脚上的诅咒”中源于“侏儒”的固定音型伴奏，爱默生加长版管风琴独奏以此为背景。“古堡”运用了“布鲁斯变奏”中采用的12小节布鲁斯曲。

艾柯区别阐释（interpretation）与使用（use），在本文先前的讨论中，曾暗示两者中的后者（使用）是一种比较不吸引人的，或者说甚至被贬低的文本阅读。然而，艾柯却为使用在文本借用上的作用辩护：

> 使用和阐释是抽象的理论可能性。每次经验性的阅读总是二者一个不可预知的混合。这是有可能的，一个演出以使用开始，以推出一个富有成效的新的阐释结束——或者与之相反。有时候使用文本意味着把它们从以前的阐释中解放出来，发现它们新的方面，认识到从前它们是被不正当地阐释了的，产生一种新的更具阐释力的文本意图。太多的没有约束的读者意图（可能以忠实地追寻作者意图为伪装）污染并遮蔽文本意图。

相对于朴次茅斯交响乐团所称的“流行的古典”，前卫摇滚虽然不能说具有矫正效果——从确立古典音乐的视角来看，事实常与此相反——但富有成效的新的阐释的确出现了。前卫摇滚对“古典”的执迷，有时候的确促成了摇滚风格与通往大规模形式的新的组织方法的新融合。在所能引

证的众多范本中，Yes 乐队的“从地形海洋来的传说”和亨利·考的“活在野兽的心中”（*Living in the Heart of the Beast*）是两个非常独特的范本。

开放的作品

在 20 世纪 70 年代，前卫摇滚在音乐产业里是一种商业存在，尽管它现在已经不再是，然而其特色“艺术摇滚”的冲动仍然在其他表现形式里延续。马丁调查了许多看上去是前卫摇滚精神——若不是风格语言——的延续的新近发展；然而，这些发展不属于主流。

在更具实验性的流行音乐中，比如“立体声实验室”，艺术音乐的引用比 20 世纪 70 年代更多种多样，更模糊。例如，立体声实验室吸收了作曲家诸如菲利普·格拉斯，史蒂夫·里奇的“古典的”极简主义（the “classic” minimalism），而且在他们的歌名里融入了斯特拉文斯基的“Monster Sacre”，勋伯格的“I Feel [he Air of Another Planet],”和第二维也纳乐派 the Second Viennese School 的“Retrograde Music Forms”。乐队成员提姆·盖恩承认这支乐队自觉的历史主义，他强调“我相信你必须吸收过去最好的，现在最好的，才能成为最好的”。在立体声实验室后来发行的作品里，他们的“过去”意识继续向后延伸。2001 年，专辑《音尘》（*Sound-Dust*）中的开篇歌曲“音尘中的黑蚂蚁（Black Ants in Sound-Dust)”，以一段展开的复合节奏织体开始，此织体由出自亚历山大·斯克里亚宾“神秘的和弦（mystic chord)”的音高集合构成。

如果是在 1977 年时，基斯·爱默生所说的没错：“听众已经变得很敏感，很聪明”，那么立体声实验室的成员可能会预期到他们的一般听众可以接受这样的跨文本引用。歌手莉蒂希亚·萨迪尔曾肯定地说，“在我们的音乐里，总有某种东西是缺少的，留给听者来填充”。这一论调与艾柯关于“开放的作品”论点相似，以皮尔斯的模式，去追踪一个更深远更多样的引用的螺线确实是可能的。

虽然如此，对艾柯而言，开放的作品并不构成完全的阐释自由。对他所描述的符号过程中的“封闭漂移（Hermetic drift)”，他恰当地论辩道：

> 最后，没有共同的属性会把 A 与 E 联合起来，除了一个：它们属于家族相似的同一网络。……但在这样的一个链条里，我们知道 E 的时刻，任何有关 A 的概念已经消失。内涵像肿瘤一样扩散，每一步前面的符号都被遗忘，抹去，因为漂移的快乐是从符号到符号的漂移给予的，在享受穿越符号或事物迷宫的旅行之外，没有别的目的。

相反，在开放的同时，作品是悖论般地封闭着的（“在其独特性中作为一个平衡的有机整体”）。艺术作品的开放是有条件的：艾柯主张作品是开放的，“因为它允许无数不同的阐释，而这些阐释不侵害它纯粹的独特性”。再者，符号表意过程（semiotic process）是受社会建构的“公共框架”束缚的：“在符号的表意过程中我们只想知道与一个既定的论域相关的东西。”那么，换句话说，艾柯的意思是在文本被“开放”之前，它必须首先被保护。

因此，符号不是铁板一块，不是固定的；根据社会共识的影响，一部作品可能或多或少是“开放的”。“流行的前卫”这一理念使唱片公司和制作人的功能与 19 世纪的艺术音乐乐团经理十分相似，到 21 世纪初期的大众音乐媒体，与它在 20 世纪六七十年代相比，更保守了。作为结果——鉴于一般消费者的品味或多或少由大众媒体决定——听众可能也会更保守。这意味着从 20 世纪六七十年代以来，一些“开放的”作品现在不那么开放了，因为它们的公共框架已经变窄。布拉德利·史密斯讲述了一个听众对平克·弗洛伊德乐队的“原子心之母（*Atom Heart Mother*）”（1970）的反应：“在演奏这首乐曲时，他忧虑地看着我说，‘我听不明白。它是关于什么的？我应该思考什么？’”。

任何大众传媒的符号学研究，在一定程度上也是一种接受史的研究——莫里诺称之为审美层次。关于古典音乐的身份如何在战后“推广西方艺术音乐的音乐会文化”中建构，以及如何在大众文化中建构，前卫摇滚特有的音乐互文可以告诉我们许多。